Милой Марусе
от Рози и Лели

15/XI 28.



ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ

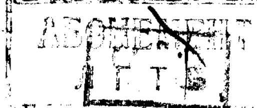
СУДЬБЫ ТЕАТРА И ТЕАТРАЛЬНЫЙ БЫТ В ОСВЕЩЕНИИ ДЕЯТЕЛЕЙ СЦЕНЫ

СЕРИЯ КНИГ
ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
П. И. НОВИЦКОГО и Евг. КУЗНЕЦОВА

V

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1928

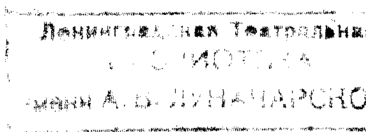
К. Ф. ВАЛЬЦ



ШЕСТЬДЕСЯТ ПЯТЬ ЛЕТ В ТЕАТРЕ

МАТЕРИАЛЫ ОБРАБОТАНЫ
Ю. А. БАХРУШИНЫМ

ПРЕДИСЛОВИЕ
И. И. СОЛЛЕРТИНСКОГО



«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1928

Обложка работы
А. А. УШИНА

Отдельные выпуски серии
нумеруются в порядке выхода их в свет.

Ленинградский Областлит № 15154. Тираж 5100 экз.

2-я типография Транспечати НКПС. Ленинград, ул. Правды, 15.



К. Ф. Вальц

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Воспоминания Карла Федоровича Вальца, декоратора Московского Большого театра, прослужившего в нем целых шестьдесят пять лет — больше полувека, — не принадлежат к числу «сенсационных». В них мало скандальных эпизодов и расшифрованных «венценосных тайн», с некоторых пор ставших признаками специфического жанра мемуарной литературы и гипнотически действующих на уязвленное любопытство обывателя. Равным образом, ни пафос громких обличений, ни желчь памфлетиста, ни даже желание заказать себе почетное место в истории театра не свойственны автору печатаемых «Воспоминаний». Не торопясь и не спеша, с незатейливым, но своеобразным юмором, он добродушно ведет рассказ обо всем, «что видел и слышал на своем веку». А один уже шестидесяти-пятилетний театральный стаж гарантирует, что увидено и услышано было немало.

Нет надобности излагать биографию К. Ф. Вальца: он сам рассказывает ее, так как с самого рождения каждый момент его личной жизни органически срастается с театром. Сын известного в свое время театрального машиниста, Вальц принадлежит к числу

«последних могикан», являясь действительно чуть ли не последним и единственным представителем исчезнувшего племени—славной плеяды декораторов старой формации. Такой декоратор, не будучи живописцем-станковистом в строго эстетическом и притом современном смысле этого слова, скорее походил на «uomo universale» («универсального человека») в духе итальянского возрождения. Его именуют не иначе, как «чародеем», «магом и волшебником»; он—автор умопомрачительных феерий, постановщик ныне выведшихся из моды «живых картин» затейливой компановки; он—хитроумный машинист (и к тому же обычно и талантливый изобретатель-самоучка), приводящий в восторг балетного зрителя ныне умершим искусством воздушных полетов,—отпрыском некогда знаменитой традиции XVII—XVIII веков, освященной именами Торелли или Сервандони: сцена наполнялась фантастической динамикой, сближавшей балет с феерическим представлением—высшим напряжением театральной техники (и Вальц в своих Воспоминаниях трогательно оплакивает исчезновение этой привлекательнейшей из сценических традиций). Декоратор старого типа—мудрый пиротехник (тоже следы ренессанса), не утративший еще секреты театральных заклинаний огненной стихии и ничтожными кустарными средствами создающий на сцене грандиозные пожары и фигурные фейерверки. Он сочиняет балеты, дает указания местным композиторам для сочинения к ним легкой танцовальной музыки; он готов в любую минуту вынести свое

искусство за пределы театра, организовав массовое народное гулянье под открытым небом, с неизменными ракетами и феерическими увеселениями. Одним словом, это действительно воплощенный «театральный микрокосм» с неистощимой фантазией и энергией. К такой блестящей плеяде, насчитывающей в России имена Роллера и мн. др., принадлежит и Вальц. Эпоха «Мира Искусства», выдвинув декораторов со специфически живописной техникой, типа Коровина или Головина, в плане театральной живописи действительно превосходящих поколение старых профессионалов, постепенно оттесняет «стариков» на задний план. Этот процесс живо показан в мемуарах Вальца: одни ропщут, протестуют и подают в отставку, другие—и сам мемуарист первым среди них—добровольно уступают дорогу молодым, без вражды или озлобления. Вместе с ними уходит со сцены и вся машинно-феерическая и пиротехническая культура старого театра.

Живое и конкретное, хотя и субъективное отражение этого стыка двух эпох декорационного искусства в театре, социологически соответствующего сдвигу от дворянской, чиновничье-бюрократической и купеческой зрительной массы (придворного элемента в московских театрах этого времени по существу не было) к интеллигентским кругам, совершившемуся в конце XIX века,—делает мемуары Вальца особо интересными для театроведа. Но есть и другая сторона, не менее любопытная—это густой театральный быт, хотя и примелькавшийся за по-

следнее время в мемуарной литературе, тем не менее далеко еще не исчерпанный и не утративший своей характерной привлекательности. Прежде всего обнажается привычная изнанка быта: оживает знакомая галлерея чванных театральных канцеляристов, придурковатого и порою маниакального начальства (один помешан на экономии, другой—на скрипичной игре, и т. д.), со сравнительно редкими светлыми исключениями. Любопытна картина балета: балетмейстеры от иноземца Блазиса до Петипа и Горского, из коих один воспринят, как хореграфический «король-солнце», а другой—как ранний новатор; «прелестно-глупые цветы театральных училищ», по прихоти начальства делающие головокружительные карьеры или продолжающие прозябать в ничтожестве; присяжные балетные композиторы, среди которых даже Минкус—талант; делеческие махинации, вокруг балета процветающие,—все это верно, хотя и знакомо. Изложение Вальца не лишено индивидуальной окраски, иногда выпукло оттеняющей какую либо новую деталь. Интересен эпизод с Чайковским, нехотя соглашающимся облечь «лирические сцены» деревенского «Онегина» в пышный наряд большого оперного спектакля. Забавны характеристики иностранных гастролеров—итальянской оперы, приезжих трагиков, и их отечественных обожателей... Наконец, почти через каждые две-три страницы—зловещий лейтмотив, одна из теневых сторон старого театрального быта, не изжитая и ныне: длинный мартиролог «спившихся». Кого только здесь

нет: оперные кумиры, режиссеры и помощники, самоучки-машинисты, театральные рабочие—всех не перечислить...

Мрачные эпизоды перемежаются в Воспоминаниях с анекдотическими. Автор передает их все тем же эпически спокойным тоном, не меняя манеру заповествования; фрагментарные впечатления, записанные по старой памяти, тем самым приобретают характер некоего единства. Книга Вальца не выделяется стилистической изысканностью; она написана просто и искренне. Она будет прочитана с интересом не только театроведом или историком быта, но и всяким читателем, склонным увлечься живыми образами театрального прошлого.

И. Соллертинский

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

В течение почти двадцати последних лет меня осаждали просьбами написать свои воспоминания. Беря в руки перо лишь в тех случаях, когда была необходимость сделать какое нибудь вычисление для сложной сценической машины, я никак не мог решиться заняться абсолютно чуждой мне литературной работой. Но в конце концов я все же поддался искушению и нарушил свой обет молчания. Чтобы отчасти оправдать свою болтливость, приведу две главных причины, толкнувших меня на столь неосторожный шаг. Одна из них сводится к тому, что действительно срок моей службы в Большом театре немного необычаен — прослужить в одном учреждении шестьдесят пять лет не всякому выпадает на долю, второе же соображение, еще более веское для меня, заключается в том, что многое из нашей закулисной жизни в свое время получило ложное толкование, очернившее память людей мне близких и дорогих. Быть может, мое освещение того или иного события даст возможность представить неко-

торые происшествия в ином, более беспристрастном виде. Однако, отнюдь не следует предполагать, что я намереваюсь в какой либо мере переоценивать значение своих воспоминаний. Я вполне сознаю скудость своих способностей литератора и мемуариста, а посему ограничиваюсь лишь отрывочными и несложными рассказами о том, что видел и что слышал на своем веку.

По возможности я старался не задевать самолюбие тех лиц, о которых я упоминаю в своих записках, но все же если кому либо покажется, что я как нибудь не так сказал что либо, пускай они простят мне и не заподозрят в предвзятости. Артисты,—а я главным образом о них и пишу,—в общем хорошие люди и все они любят свое искусство, а потому я уверен, что всякое искреннее слово об искусстве не способно обидеть или оскорбить их.

Свои воспоминания я заканчиваю падением царского режима, так как события нашей Великой Революции настолько всем памятны и неизгладимы, что рассказывать о них, как о прошлом, еще не наступило время.

Приступая к своему рассказу, еще раз прошу читателей не судить меня строго и не упускать из вида, что я никогда не готовился к литературной карьере.

К. Вальц

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Родился я в 1846 году в С.-Петербурге. Отец мой, Федор Карлович Вальц [1], занимавший в то время должность главного машиниста Мариинского театра, был человек, достигший всего исключительно благодаря собственному уму, настойчивости и труду. Не лишенный музыкальных способностей, недурной композитор мелких пьес для оркестра и рояля, он начал свою артистическую карьеру капельмейстером крепостного оркестра,

---

[1] Вальц, Федор Карлович, родился в 1820 г. умер 29-го августа 1869 г., из лифляндских уроженцев, состоял первоначально несколько лет учеником по механической части при театральных машинистах Большого театра в С.-Петербурге, и участвовал для практики в работах по театрам. С 1-го марта 1841 г. исполнял должность помощника машиниста на собственном содержании, по открытии же 1-го мая 1845 г. вакансии после выбывшего помощника машиниста Альберса утвержден в этой должности. 2-го августа 1846 г. назначен театрмейстером в Большом театре. В феврале 1849 г. получил должность театрмейстера и машиниста Театра-Цирка, с вменением ему, сверх того, в обязанность заведывать декорационными частями по всем загородным дворцовым театрам,

принадлежавшего кому то из крупных российских вельмож, фамилию коего я сейчас не припоминаю. Ревностно любя театральное искусство и вникая во все мелочи его механизма, он больше всего пристрастился к сцене и декорациям. Не будучи по образованию художником и желая работать на сцене, он избрал специальность машиниста - механика и столь успешно работал в этой области, что удостоился приглашения на первую сцену России.

В семейной жизни он был человек строгих правил, вдумчивый, серьезно смотревший на

17-го апреля 1855 г. кроме вышеуказанных должностей назначен машинистом Александринского театра. В августе 1855 г, с Вальцем заключен контракт дирекцией на устройство сцены и всей механической части в возобновляемом Московском Большом театре. 22-го января 1856 г. Вальц был командирован за границу в Брюссель для осмотра нового королевского театра, чтобы воспользоваться всеми усовершенствованиями по механической части, какие могут оказаться полезными для Большого театра. 1-го мая 1856 г. назначен главным машинистом Большого театра, а в 1861 г. на него возложено заведывание машинной частью в Малом театре. Бывая постоянно за границей, Вальц неоднократно исполнял поручения дирекции, приобретая всевозможные театральные машины и аксессуары для Большого театра. В 1861 г. им устроена сцена в Красносельском театре. Умер Вальц 49 лет от роду и похоронен на немецком кладбище в Москве. («Архив Московских Государственных актеатров». 1855 г. № 8.)

жизнь. Круг его знакомств неизменно ограничивался людьми не лишенными образования, у которых было чему поучиться. Этой его особенностью объясняется то обстоятельство, что в нашем доме бывали преимущественно драматические актеры, хотя отец и служил в среде оперных и балетных артистов. Смутно помню у нас в квартире на товарищеских вечеринках фигуру молодого красавца В. В. Самойлова [1] и еще каких то актеров из Александринского театра.

Мне было семь лет, когда однажды отец возвратился домой с расстроенным лицом и сообщил, что в Москве произошло большое несчастье—сгорел Большой Петровский театр [2]. Театральный мир Петербурга был тогда сильно потрясен этим известием, только и разговоров было, что о пожаре.

Обсуждая причины возникновения огня, рассказывали самые необычайные басни. Впоследствии мне лично приходилось расспрашивать в Москве о причинах пожара. Точно установить ничего не удалось, но наиболее основательной из всех догадок было предположение, правда, оставшееся без всяких до-

---

[1] Самойлов, Василий Васильевич (1-го января 1813 г.—27-го марта 1887 г.). Артист Александринского театра с 1835 г. по 1875 год. (Алфавитный указатель сценических деятелей В. А. Михайловского.)

[2] 17-го марта 1853 г.

казательств, что какой то рабочий поденщик из тех, которые в случаях особо сложных постановок нанимаются в театр на подмогу постоянным рабочим, в нетрезвом виде забрался спать между декорациями, а проснувшись ночью, закурил и заронил огонь.

Но повторяю, что это предположение лишь наиболее основательное из неосновательных.

В конце следующего года после пожара Большого Петровского театра, отец мой получил приглашение от дирекции переселиться в Москву и заняться там постройкой и оборудованием новой сцены в воздвигающемся Большом театре. Отец принял приглашение и в 1854 году мы перебрались в Москву, поселившись где то на Тверском бульваре. Мне шел тогда девятый год.

Как я уже говорил, отец мой в театре наиболее интересовался декорационным отделом. Повидимому, под влиянием именно этой своей страсти, он лелеял мысль видеть меня когда нибудь декоратором, почему и решил уже давно дать мне специально художественно-театральное образование.

По переселении в Москву отец нашел, что время для этого настало, и объявил мне, что отправляет меня за границу, в Дрезден, где я должен буду получить общее образование и воспитание в Английском пансионе, а специально-декоративное у хорошего знакомого

отца, профессора живописи королевского оперного театра Отто Рама и профессора королевских берлинских театров Гроппиуса.

В начале 1855 года наш отъезд состоялся. Я ехал не один: меня сопровождала мать, сестра и служитель. До Варшавы мы передвигались на перекладных лошадях. Смутно вспоминаю долгие дни пути, маленькие почтовые станции, где перекладывали нам лошадей, а служитель наш бегал в это время за горячей водой для чая, за булками и за прочей снедью. От Варшавы мы покатили уже по железной дороге; само собою разумеется, что шикарные поезда того времени по скорости хода и по удобствам во многом уступали самой захудалой одноколейке наиболее захудалого уезда современного СССР.

Новые впечатления, сразу меня охватившие, были столь разнообразны и многочисленны, что абсолютно перемешались в моей памяти, так что я ничего не могу припомнить отчетливо.

В Дрездене жизнь моя потекла тихо и покойно, мало чем отличаясь от петербургской, так как фактически я лишь изменил свое географическое местопребывание, оставаясь в кругу тех же людей. Мать и сестра жили здесь же. Я усердно занимался в пансионе и учился декорационной живописи у профессора Рама. Рам был истый немец, аккуратный и

исполнительный, относившийся к своим обязанностям с полным сознанием своего достоинства.

Ко мне он питал особенные чувства, благодаря его знакомству с моим отцом, но подобное покровительство не мешало ему оставаться требовательным учителем. Он давал мне точные задания, которые я и должен был так же точно выполнять. Порой мне приходилось по нескольку раз переписывать то или иное полотно, которыми учитель оставался недоволен. К самостоятельной работе я вовсе не допускался.

После того, как я проработал некоторое время у Рама в Дрездене, мне пришлось, по желанию отца, отправиться для усовершенствования в мастерстве к Гропиусу в Берлин. Гроппиус считался в то время мировой величиной и дело у него было поставлено на соответствующую ногу. Громадные мастерские, масса помощников и подручных художников, огромные полотна декораций, которые одновременно писались для многих сцен Европы — все это было развернуто в таких масштабах, которых впоследствии мне уже нигде не приходилось видеть. Само собой разумеется, что ни о какой педагогической работе индивидуально со мной и речи быть не могло, и я был больше предоставлен самому себе, чем кому либо. Наблюдая за всем про-

исходящим вокруг, я как бы получал последний лоск, для того, чтобы впоследствии с достоинством принять звание декоратора. За эти два года заграничной жизни я успел усвоить самые необходимые основные правила декорационной живописи. Наконец отец мой решил, что я достаточно научился, и выписал нас обратно в Москву.

Мы прибыли в первопрестольную через несколько месяцев после открытия Большого театра [1]. Мне тогда шел одиннадцатый год. После заграницы Москва поразила меня своей примитивностью и старомодностью.

Действительно, когда оглянешься назад и вспомнишь Москву того времени, то останется только развести руками и удивиться, какими огромными шагами двигается вперед культура. Прошло только 68 лет, а между тем какая громадная разница по сравнению с тем, что видишь теперь.

Улицы были грязные, во многих местах летом росла трава, а вечером становилось темно и жутко. Уличное освещение было очень плохое. На деревянных столбах, на почтительном расстоянии друг от друга, ви-

---

[1] Открытие вновь отстроенного Большого театра состоялось 20-го августа 1856 года. Шла опера Беллини «Пуритане». («Большой Моск. театр», Москва, 1857 г., без указания автора.)

сели фонари. Вечером особые фонарщики на тележках свозили масляные лампы, зажигали и расставляли их по местам в фонари [1]. Для общественной безопасности существовал институт будочников, своего рода милиционеры того времени. Наряжены они были в шинели с громоздкими тяжелыми киверами на головах, вооружены огромными алебардами и проживали в деревянных избушках, называвшихся будками. Эти будки виднелись повсюду на улицах, бульварах и площадях. Они были обнесены заборами и, так как большинство из этих почтенных людей были семейными, то за подобными ограждениями виднелись огороды, паслись свиньи и гуляли куры [2]. А в дни стирок жена будочника развешивала белье для просушки прямо на заборе, так что прохожий мог свободно любоваться самыми сокровенными тайнами туалета стража общественного порядка и его супруги.

Нынешних извозчиков тогда не существовало. Самым распространенным экипажем была гитара, т. е. экипаж, имевший форму этого музыкального инструмента, на котором мужчины ездили верхом, а дамы боком на

---

[1] В 1857 году в Москве было фонарей Варшавских 96, Полицейских 7.723. («Вся Москва на ладонке»—карманная книжка, Москва, 1857 г.)

[2] В 1857 году в Москве было полицейских будок 386.

подобие амазонок. Только в центре, на углах оживленных улиц и у ресторанов, стояли так называемые лихачи-извозчики с хорошими, но тяжелыми экипажами, возившие лишь по дорогой цене. На них был большой спрос в праздничные дни, в новый год и на Пасху, когда ездили с визитами. На Рождестве и на масляниџе во множестве появлялись деревенские розвальни с лошадьми, разукрашенными цветами и лентами, запряженные тройкой, парой и одиночкой, и небогатые москвичи нанимали их для катанья за город, в Петровский парк, в Останкино, в Коломенское и Кунцево, где происходили скромные гулянки.

Как я уже говорил, жили мы тогда на Тверском бульваре. Деревья на нем были еще совсем маленькие и почти не давали тени. Несколько раз в неделю на бульварах играли оркестры военной музыки и появлялась масса гуляющих. Впоследствии для этой цели были расставлены скамейки, ранее отсутствовавшие. На Чистых и Патриарших прудах были пущены лодки для желающих кататься, и повсюду выстроены легкие деревянные киоски, где продавались прохладительные напитки. Уже гораздо позднее эти киоски были заменены ресторанами.

Особенной славой в то время пользовалась кондитерская итальянца Педотти на Тверской улице близ Охотного ряда. Это было един-

ственное заведение подобного рода, где держали иностранные газеты и иллюстрированные журналы, что и привлекало очень много посетителей.

Зимой на мясляной и весной на святой неделе устраивались большие катанья и гулянья под Новинским, где можно было видеть великолепные выезды. Летом гулянья происходили за городом. В Петровском парке, недалеко от дворца, рядом с не существующим ныне театром, возвышался вокзал, где давались по нескольку раз в неделю хорошие концерты. В самом парке было разрешено чаепитие, и огромное количество гуляющих, в особенности по праздникам, сходилось туда пить чай «в зелени».

Впоследствии этот обычай как то вывелся, очевидно, под влиянием массовой дачной жизни.

Самые оживленные улицы центра были совсем иные: например, Кузнецкий мост представлял собою далеко не тот вид, который имеет теперь. Дома были небольшие и роскошные магазины отсутствовали. Среди них самыми шикарными были магазины Дарзанса, Море и Розенштрауха, рядом с ними находились прекрасная гастрономическая лавка купца Лапина и обширное здание гостиницы «Россия», где обыкновенно останавливались артисты-гастролеры, и куда часто собирались завтракать их знакомые и поклонники.

Хозяин этой гостиницы, француз Гашедуа, с юга Франции, был очень веселый человек и неизменно прислуживал за столом вместе со своей красавицей женой, забавляя всех своими остроумными шутками.

Лишь впоследствии, когда Солодовников выстроил свой пассаж, Кузнецкий мост оживился и начал застраиваться. Открылось много богатых магазинов, из которых первыми были Дациаро, Ралле, Брокар, и виноторговля Леве на Пётровке; к ним присоединилась гостиница Париж.

На остальных улицах вместо магазинов были только простые лавченки, которые иногда помещались в подвалах, так что торговля из них производилась непосредственно через окна, причем покупатель стоял на тротуаре.

Театральная площадь также имела совсем другой вид. Не было ни Нового театра, ни гостиницы Метрополь, ни Континенталя, а на их месте красовались здания, по своей архитектуре схожие с Малым театром. Не было также никакого сквера, так что зимней ночью площадь являла собою подобие сплошной пустыни. Лишь во время спектаклей, в сильные морозы, около театров зажигалось несколько больших костров, кругом которых собирались греться кучера и выездные лакеи в ожидании своих господ. В ветреную погоду

от костров летела масса искр, и зрелище получалось совершенно феерическое. На Петровке, там, где раньше был цирк, а теперь высится магазин бывший Мюр и Мерилиз, некто Эйхлер воздвигнул большой дом, поражавший всех отделкой наружных стен зеркальными стеклами. Это была диковина в Москве, на которую ходили смотреть и Москвичи и приезжие провинциалы...

Мое возвращение в Москву связано в моей памяти и с первым посещением нового Большого театра. Роскошная отделка здания произвела на меня громадное впечатление. Как сейчас помню, шел балет «Мраморная красавица» [1], поставленный балетмейстером Теодором, исполнявшим со своей женой главные роли. Об их достоинствах как балетных артистов не берусь судить—в то время я был уж очень не компетентным в подобных вопросах, да и много времени с тех пор протекло. Сюжет балета был фантастичен до крайности, Теодоры — муж и жена, изображали какую то дьявольскую чету, ниспосланную на землю на гибель рода человеческого.

---

[1] «Мраморная красавица», балет в двух действиях, соч. Перро, поставлен в Москве 17-го дек. 1851 г балетмейстером Фредериком. С 15-го ноября 1856 г. г-ном Теодором, первым танцовщиком и балетмейстером Большого театра, вступившим на службу 14-го окт. 1850 г. и покинувшим ее 7-го июня 1861 г.

Последний акт балета изображал ад. С колосников сыпался огненный дождь, среди которого парил на полете сам сатана в лице Теодора, — и этими скудными воспоминаниями исчерпываются впечатления от первого, сохранившегося в моей памяти, посещения театра...

Такой я застал Москву по приезде своем из за границы и теперь, когда я прохожу по тем же улицам, по которым шел семьдесят лет тому назад, я часто не могу удержаться от улыбки при мысли о том, что было раньше и что стало теперь.

ГЛАВА ВТОРАЯ

По приезде моем из за границы я стал часто посещать Большой театр. Сложный механизм сцены пленял мое юношеское воображение и живо интересовал. Я пытливо расспрашивал отца о всех мельчайших подробностях машинно-декорационной части и всегда получал серьезные и исчерпывающие объяснения. Не прошло и нескольких месяцев, как я, благодаря отцу, получил место сверхштатного помощника главного машиниста.

Когда я впервые посетил Большой театр, им управлял А. Н. Верстовский [1], знамени-

[1] Верстовский, Алексей Николаевич, род. 18-го февраля 1799 г., ум. 5-го ноября 1862 г., сын тамбовского помещика. Воспитывался в Корп. Пут.

тый в свое время сочинитель опер «Аскольдова могила», «Громобоя» и «Вадима» — друг Пушкина, Вяземского и Грибоедова, А. Н. Верстовский неизменно являлся на сцену до начала спектакля и становился у передней завесы, куда все подходили к нему с поклонами.

Он никогда не носил обязательного в то время виц-мундира, а всегда был одет в короткий пиджак и в темно-серые брюки. Был почти лыс, и только несколько непокорных волос всегда торчали на темени, как у Бисмарка. В разговоре с артистами он постоянно держал руки в карманах и обращался ко всем на «ты». Рядом с ним, как тень, возвышалась фигура инспектора театрального училища,

---

Сообщ. в Петербурге. Музыкальное образование получил у Штейбельта и Фильда. 11-го сентября 1825 г. был назначен инспектором репертуара имп. моск. театров. 20-го мая 1848 г. назначен управляющим конторою моск. театров, в каковой должности и пребывал до 1860 г. Он был один из первых известных русских композиторов; кроме множества музыкальных №№ для куплетов, романсов и танцев, Верстовский написал шесть больших опер: «Пан Твардовский», «Вадим или пробуждение двенадцати спящих дев», «Аскольдова могила», «Тоска по родине», «Сон на яву» или «Чурова долина» и «Громобой». Все эти произведения увидели сцену и в свое время пользовались громкой известностью. Похоронен Верстовский на Рогожском кладбище в Москве.

Л. Н. Обера [1], который впоследствии, много позднее, был назначен на короткий срок управляющим конторою театров. Отношение Обера к воспитанникам и воспитанницам театрального училища были совершенно патриархальные.

Так например, когда воспитанницы, ожидая своего выхода, стояли за первой кулисой, Обер подходил и награждал всех девиц, от 7-ми до 18-ти-летнего возраста, отеческим поцелуем в губы.

Верховным руководителем судеб казенных театров был А. М. Гедеонов [2], но он жил постоянно в Петербурге и лишь изредка наезжал в Москву, останавливаясь в казенной квартире на Большой Дмитровке в доме конторы. Это была недосягаемая по своему положению личность для таких мелких сошек как я, и поэтому мне лично никогда не приходилось иметь с ним каких либо разговоров. Приезжал Гедеонов всегда лишь на два-три дня, и добиться у него аудиенции было совер-

---

1 Обер, Лаврентий Николаевич, род. в 1802 г. скönч. 10-го апр. 1884 г. Управляющий конторой московских театров, Театральным училищем, инспектор классов Театрального училища и преподаватель французского языка с 5-го апр. 1846 г.

2 Гедеонов, Александр Михайлович, род. в 1790 г., сконч. в 1867 г. Директор императорских театров с 1823 г. по 1857 г.

шенно невозможно. Оставалось лишь сноситься с его секретарями и чиновниками особых поручений, следовавшими за директором из Петербурга. Все театральные дела вершились чиновниками в конторе на Большой Дмитровке, а не в театре. Там же в конторе помещалась и отдельная маленькая комнатушка, так называемый «карцер», куда сажали под арест провинившихся артистов и служащих.

Репертуар Большого театра был, как и теперь, очень не велик и не разнообразен. Русских опер почти не существовало. Из них особенным успехом пользовалась «директорская» опера «Аскольдова могила» [1], которая почти не сходила с репертуара и делала большие сборы. В ней превосходно пели Семенова [2], Лавров [3], Владиславлев [4], имевший

---

[1] «Аскольдова могила», опера в 4-х действиях, дана в первый раз 16-го сентября 1835 года.

[2] Семенова (Быковская) Екатерина А., род. в 1821 г., сконч. 22-авг. 1906 г. под Москвой. Оперная артистка (сопрано) Моск. Большого театра с 1847 г. по 1861 г., до поступления своего в Московский театр служила при казенных петербургских театрах.

[3] Лавров, Иван Иванович, род. в 1826 г., сконч. 11-го авг. 1902 г. в Москве. Оперный артист (тенор) Моск. Б. т. с 1854 г. по 1875 г., затем служил в провинции; оставил воспоминания «Сцена и жизнь в провинции».

[4] Владиславлев, Михаил Петрович, род. в 1825 г., сконч., 12-го окт. 1909 г. в Москве. Оперный

громадный успех в операх «Марта» [1] и «Фенелла» [2], Куров [3], Артемовский [4] и В. И. Живокини [5], как бас-буфф. Из итальянских опер давали «Трубадура» [6], «Лючию» [7] и «Эрнани [8]. В них главные партии исполняли певица Бушек, тенор Теодор, бас Вики и баритон Мое.

Дирижировал всеми операми капельмейстер Штуцман [9]. Это была анекдотическая лич-

---

артист (тенор) Моск. Бол. т. с 1848 года по 1869 г Затем служил в Малом театре в качестве драматического артиста.

[1] «Марта», опера немецкого композитора Фридриха Флотова; впервые поставлена в Вене в 1847 г.

[2] «Фенелла» или «Немая из Портичи», опера французского композитора Обера, впервые поставлена в 1828 г.

[3] Куров, Дмитрий Васильевич. Оперный артист (бас) Моск. Б. т. с 1846 г. по 1861 г. и с 1865 г. по 1868 г.

[4] Артемовский, Семен Семенович. Оперный артист (баритон) Моск. Б. т.

[5] Живокини, Василий Игнатьевич, род. 8-го дек. 1808 г., сконч. 18-го янв. 1874 г. в Москве. Заслуженный артист Моск. Мал. театра, исполнял партии баса в Большом театре с 1824 г.

[6] «Трубадур», опера Дж. Верди, написана в 1853 г.

[7] «Лючия» («Lucia di Lammermoor»), опера итальянского композитора Гаэтано Доницетти, написана в 1837 г.

[8] «Эрнани», опера Дж. Верди, написана в 1843 г.

[9] Штуцман, Сергей Иванович, швейцарский уроженец, род. в 1812 г., скончался 26-го апреля 1864 года в Москве, капельмейстер оркестра Моск. Бол. театра, с 20-го июня 1839 г. по день смерти.

ность, как по внешности, так по характеру. О нем ходила масса анекдотов в театре, которые теперь изгладились из моей памяти. Но до сих пор помню его нелепую фигуру за пультом в оркестре, облаченную в виц-мундир, сидевший на нем как на вешалке. Это был тщедушный старичек невысокого роста, всегда носивший огромные очки в золотой оправе и стригшийся коротко, ежиком. Про него в шутку рассказывали, что он остался в Москве после ухода французов в двенадцатом году, а ранее служил барабанщиком в великой армии Наполеона.

Заботам Штуцмана был также поручен и духовой оркестр сцены.

Среди музыкантов этого оркестра служил А. К. Варламов [1], отец знаменитого артиста Александринского театра К. А. Варламова, очень талантливый человек и автор многих популярнейших романсов и русских песен. Злые языки в то время говорили, что Варламов принимал живейшее участие в композиции музыки «Аскольдовой могилы», но правдоподобность этой сплетни осталась тайной Верстовского и Варламова.

---

[1] Варламов, Александр Егорович, род. 15-го ноября 1801 г., скончался 15-го окт. 1851 г. Композитор, автор многих популярнейших романсов, среди которых на первом месте стоит «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан».

В театре я встретил со стороны всех самое наилучшее отношение. Как артисты, так и дирекция и служащие видели во мне сына своего отца, а отец пользовался всеобщей любовью и уважением.

Ближайшие лица, с которыми, кроме отца, мне приходилось сталкиваться, были конечно декораторы. В то время декораторов насчитывалось пять: Исаков, Шеньян, Браун, Шангин и Бредов. Оба первые работали главным образом по части архитектурной, они прекрасно владели секретом театральной перспективы, вследствие чего их декорации неизменно производили именно то впечатление, на которое рассчитывали, набрасывая эскиз, их авторы. Шангин и Бредов были специалистами по ландшафту и пейзажу. Их декорации отличались тщательным рисунком, живописностью и красочностью. В особенности палитра Бредова в то время считалась наиболее яркой и дерзновенной; с его воздушными горизонтами никто не мог конкурировать. Браун, а отчасти и Шеньян, писали для Малого театра, но отнюдь не были закрепощены исключительно за драмой. Работы Брауна отличались совершенно исключительной аккуратностью и вырисованностью деталей. В летние месяцы этот художник занимался в знаменитом саду «Эрмитаж», который содержал не менее знаменитый в свое время Морель. Не могу не

упомянуть мимоходом, что с «Эрмитажем» соперничал другой сад «Эльдорадо», в Сущевской части, который содержал кондитер Педотти и в котором художественною частью ведал мой отец, Ф. К. Вальц. Оба сада конкурировали в устройстве грандиозных гуляний с фейерверками и иллюминациями.

Мои обязанности сводились на первых порах лишь к присматриванию за работами и порядками в Большом театре. Я «натаскивался». Для этого мне приходилось почти ежедневно бывать в театре и в декорационной мастерской, помещавшейся в период окончательной отделки последнего в доме Бекетова, на углу Тверской и Газетного переулка.

Всюду лазая, бывая в самых отдаленных закоулках громадного здания, я ко всему присматривался, во все вникал и по мере сил и возможностей все замечал и запоминал. В свободные минуты я пытливо расспрашивал отца, охотно дававшего мне необходимые указания и пояснения.

Сценические приспособления того времени были чрезвычайно примитивны, а обращение с ними—крайне сложно и запутано. Декорации поднимались, посредством особых валов, пеньковыми канатами. При подъемах требовалась затрата огромных физических сил, и поэтому количество занятых рабочих было

очень велико. Освещение, как зрительного зала, так и сцены, производилось масляными лампами. Большая люстра ежедневно поднималась в отверстие, сохранившееся доныне, над зрительным залом, где уже заранее были приготовлены и заправлены лампы.

Эти лампы надевались на специальные, имевшиеся на люстре крючки, и зажигались, после чего люстра снова опускалась на предназначенное ей место. Перед началом каждого действия люстра поднималась вверх и опускалась вновь только по окончании акта. Таким же способом была устроена рампа, с той лишь разницей, что она не поднималась вверх, а опускалась вниз под сцену. Перед рампой находился сложный механизм подымающихся и опускающихся красных и голубых ширм. Посредством этого механизма достигался довольно примитивным способом эффект зари и ночи. Таким же образом было оборудовано все освещение кулис. Освещение софитов и различных пристановочных декораций производилось еще менее сложным способом: к ним просто подвешивались или ставились рядом лампы, которые, в случае надобности, прикрывались красными или голубыми зонтами. Весь этот неповоротливый осветительский аппарат требовал расторопных и опытных ламповщиков и, к чести последних, надо заметить, что,

несмотря на весь этот примитив устройства, эффекты порой получались крайне интересные и безусловно художественные.

Мои первые шаги в театре были столь неуверенными и столь робкими, что ни о каком более подробном ознакомлении с закулисными тайнами и сплетнями и речи быть не могло. Этим обстоятельством должна быть объяснена скудость воспоминаний, сохранившихся в моей памяти от того отдаленного периода.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В 1860 году, после смерти А. Н. Верстовского, управляющим московскою конторою театров был назначен Леонид Федорович Львов [1], брат Алексея Львова, композитора гимна «Боже царя храни». Новый управляющий был человек очень энергичный, любивший и чутко понимавший искусство, входивший лично во все мелочи театральной

---

[1] Львов, Леонид Федорович, управляющий Московским казенным театром с 18-го декабря 1860 г. по 16-е августа 1864 г. Д. И. Мухин характеризует его в своей истории Московского балета как человека, «имевшего очень высокое понятие о сценическом искусстве», но «высокомерный тон обхождения его с артистами и чиновниками восстановил против него лучшую часть артистов и прочих служащих». (Д. И. Мухин. «История Московского балета», стр. 513.)

жизни. Он сам был музыкант и поэтому, разумеется, главные свои силы обратил на обновление и улучшение оперного репертуара. Львов стал деятельно хлопотать об увеличении количества русских опер, начал искать новых певцов с хорошими голосами, для чего выписал даже некоторых из заграницы, преимущественно из Чехии. Приехавших чехов он заставлял петь по русски и смешил московскую публику подчас совершенно невозможным произношением русских слов приезжими певцами. В довершение всех его реформ нельзя не упомянуть о приглашении на казенную сцену итальянцев в лице импрессарио Морелли с его немногочисленной, но прекрасной по подбору голосов итальянской оперой. Нововведения Львова скоро дали обильные плоды—сборы в Большом театре повысились, и художественная жизнь за его стенами забила могучим ключом. Заботы Львова не ограничились исключительно вокально-музыкальной стороной дела. Он принял также энергичные меры к улучшению декоративного отдела театра, для чего стал заказывать новые декорации и привлекать молодых декораторов, среди которых оказался и я.

В 1861 году я был зачислен на службу в Большой театр в качестве художника-декоратора. Львов, в целях поднятия интереса

к декорационному искусству среди публики, нашел возможным заказать несколько декораций профессору Гроппиусу в Берлине и выписал из Парижа большое количество новой бутафории [1]. Львовские шлемы, латы, мечи, короны и различные украшения употребляются в Большом театре и до сего времени.

Его же стараниями был значительно обновлен и гардероб. Техника сцены обязана Львову крупнейшей реформой — при нем в 1863 году масляное ламповое освещение было заменено газовым. Это нововведение дало возможность прибавлять и убавлять, по желанию, свет на сцене и в зрительном зале. Большая ламповая люстра в партере была уничтожена и взамен водворена новая, газовая, выписанная специально из Парижа. Для зажигания этой люстры был сооружен круглый балкон, находившийся в отверстии потолка, над партером. Оттуда этот балкон спускался к люстре вместе с находившимся на нем осветителем, который и зажигал газ.

Для выработки газа для нужд Большого и Малого театров стараниями П. С. Шилов-

---

[1] 29-го августа 1862 года Л. Ф. Львовым было приобретено в Париже через Ф. К. Вальц у фирмы Гранжэ 61 предмет бутафории для Большого театра. (Архив Г. М. Ак. Б. театра. 1855 год. Дело № 8.)

ского был выстроен специальный газовый завод, помещавшийся между Малым театром и магазином бывшим Мюр и Мерилиз, на том месте, где впоследствии был сооружен Александровский пассаж.

Заговорив про Шиловского, не могу не остановиться на этой чрезвычайно любопытной семье. Петр Степанович Шиловский был очень интересным человеком. Его кипучему характеру и неутомимой деятельности Москва обязана многим. По его инициативе в столице появилось газовое освещение для всеобщего пользования. Он любил строить. Эту свою страсть он проявил в возведении Петровских линий, Славянского базара и больших домов на Страстной площади против монастыря. Горячо любя театральное искусство, он был постоянным посетителем Большого театра. Впоследствии его женитьба на известной балерине Прасковии Прохоровне Лебедевой, в свое время блиставшей на московской сцене, окончательно закрепила его за Большим театром. Летом П. С. Шиловский жил в своем имении «Никольское», недалеко от станции Крюково, где им был построен громадный дом в романо-славянском стиле.

Большая двухсветная зала этого дома была отделана по эскизу декорации 2-го акта оперы «Громобой». В этом имении происходили летом оживленнейшие празднества. Гостями

обыкновенно были московские театралы и артисты. В большом зале, на моментально устроенной сцене, разыгрывались небольшие пьесы, после которых подавался ужин, а затем происходили танцы до самого утра. На этих празднествах неизменно царило самое непринужденное веселье.

Невестка П. С., Мария Васильевна Шиловская, урожденная Вердеревская, была очень талантливой особой. Артистка-любительница, певица с небольшим, но очень приятным голосом, она умела объединять вокруг себя всю музыкально-литературную Москву. Впоследствии она вышла вторично замуж за В. П. Бегичева, о котором мне придется подробнее говорить ниже.

Ее два сына от первого брака были также примечательными людьми. Старший, Константин Степанович Шиловский [1], хорошо писал стихи и рассказы, недурно рисовал, отлично лепил и сочинял цыганские романсы, славившиеся в Москве. Между прочим он вылепил огромную голову для оперы «Руслан и Людмила», которая была приобретена конторою

---

[1] Шиловский, Константин Степанович, род. 18-го ноября 1848 г., сконч. 22-го мая 1893 г. в Москве. Скульптор, поэт, композитор и артист. Дебютировал в театре Корша в 1886 г. и прослужил в нем до 1888 г., когда перешел в Малый театр, в труппе которого и находился до 1893 г.

и долго украшала собою сцену Большого театра. В частной жизни это был крайне увлекающийся и безалаберный человек. То он погружался в алхимию, занимался черной магией и изучал быт древнего Египта, а то вдруг переносился в до-петровскую Русь, начинал ходить летом в своем имении в боярском костюме и налаживать весь свой дневной обиход под древне-русский стиль. С малых лет увлекаясь театром, он был постоянным участником любительских спектаклей. Это актерство впоследствии послужило ему на пользу. Когда состояние Шиловских рухнуло, Константин Степанович поступил в Малый театр и недурно исполнял поручаемые ему роли.

Его младший брат, Владимир, был человек совсем иного склада. Нелюдимый и скупой по натуре, он вел замкнутую жизнь, коллекционируя драгоценные камни, в особенности увлекаясь бриллиантами. Впоследствии он женился на графине Васильевой и унаследовал ее титул как последний в роде.

Энергичная деятельность Львова, его дотошность и щепетильность в денежных делах пришлись многим не по вкусу. Нашлись люди, которые всячески старались добиться его удаления и писали на него доносы в Петербург. В этих доносах указывалось, что у Львова запущены дела, что существуют

большие недочеты по денежной части и т. д. Следствием неустанной работы этих врагов был неожиданный приезд из Петербурга специальной ревизии для обследования театрального дела в Москве. Ревизия долгое время разбирала дела и ничего преступного найти не могла. Был уже назначен день отъезда ревизоров, как вдруг к ним явился чиновник из театральной конторы и объявил, что по приказанию Львова все долги и перерасходы московской конторы были переведены на следующий год и не показаны в отчете текущего. Это мероприятие впоследствии практиковалось очень часто и незаконным не считалось, но в то время, в виду того, что необходимо было найти что либо очерняющее деятельность Львова, оно было поставлено в вину Леониду Федоровичу, и он принужден быть подать в отставку. Люди, любившие Большой театр и желавшие его процветания, очень сожалели об его уходе.

Я был зачислен в штат уже не при верховном директорстве А. М. Гедеонова, а при Сабурове. Сабуров наезжал в Москву немного чаще чем Гедеонов и, кроме того, еще отличался от своего предшественника крайней ограниченностью умственных способностей. Уже один его внешний вид давал возможность сделать безошибочное заключение об его уме,

Он абсолютно не интересовался русской оперой, а занимался почти исключительно делами французской труппы, к которой чувствовал расположение в силу личных интимных соображений.

Вспыльчивый и более чем нелюбезный, он иногда кричал на тех, с кем разговаривал, и при этом отчаянно шепелявил. Его ближайший помощник, инспектор репертуара, П. С. Федоров, также шепелявил, и нам, служащим театра, доставляло неимоверное удовольствие, когда эти два начальника повздорят и, разгорячась, начнут громко разговаривать, обнаруживая все недостатки своей речи. П. С. Федоров хотя и был несколько горяч и грубоват, но артисты его любили и уважали за доброе сердце. Приезжая в Москву, Сабуров привозил с собою своего секретаря, который и вершил все дела вместо своего начальника, занятого более важными личными вопросами. Сабуров был азартнейший карточный игрок. Бывая в Москве, он целые ночи просиживал в английском клубе за картами. После больших проигрышей он являлся в театр и занимал деньги у своих подчиненных, чтобы быть в состоянии продолжать игру. Театральные дела его мало беспокоили и интересовали, поэтому, когда в 1863 году он был заменен графом Борхом, никто не пожалел об ушедшем в отставку директоре.

К 1862 году принадлежит воспоминание о первом серьезном боевом крещении, которое я получил и из коего вышел с честью. В Петербурге задумали ставить оперу Вебера «Волшебный стрелок».

Борх заказал моему отцу всю декорационно-машинную обстановку второго акта этой оперы. Декорация знаменитой «Волчьей долины» с водопадами, привидениями и тому подобными театральными трюками была исполнена в Москве к сроку, и оставалось только перевезти ее в Питер и приладить на Мариинской сцене. Не помню хорошо почему, но отцу моему никак нельзя было в то время отлучиться из Большого театра. Чтобы выйти из создавшегося положения, он решил предложить конторе послать меня. Его план был принят, и я поехал в неизвестный мне город. Перед отъездом отец долго беседовал со мной, дал мне подробные и точные инструкции и добавил, что надеется на меня, что я не посрамлю его имени и себя самого, так как возложенные на меня ответственные поручения являются одновременно и экзаменом. В Петербурге меня, 16-ти-летнего мальчика, встретили с явным недоверием и нескрываемым недружелюбием. Я, разумеется, оробел, смутился и был готов постыдно бежать обратно, но природное самолюбие после непродолжительной борьбы взяло вверх над застен-

чивостью, и я, очертя голову, бросился в самый водоворот работы. Не знаю благодаря чему, но дело пошло на лад, и в короткий срок я закончил все задание.

Мою работу осмотрел сам директор Борх, остался ею очень доволен, и мое положение сразу определилось — в несколько дней я вырос и превратился из мальчика в работника, с которым приходится считаться...

Много позднее, в 90-х годах, уже при директоре Всеволожском, мне снова пришлось исполнять подобные же задания. Дело касалось заказанной мне в Москве декорации 5-го акта оперы Мейербера «Пророк». Великолепный зал с последующим взрывом и разрушением пришлось аналогичным порядком перевозить и устраивать в Петербурге. Но на этот раз Мариинский театр встретил меня уже совсем иначе. Ни тени насмешки или неудовольствия, — наоборот, отовсюду высказывались предупредительность и заботливость, не смотря на то, что многие свидетели моей работы 62-го года еще были живы и служили в театре.

В это свое первое посещение Петербурга я познакомился и с новым директором графом Борхом. Как я уже говорил, он лично осматривал мою работу и просил принять все меры предосторожности от бенгальского огня, так как в «Волчьей долине» все цветные све-

товые эффекты, за отсутствием электричества, приходилось осуществлять пиротехническим способом. Борх был крайне вежливый и деликатный человек, видной барской наружности. Он жил в собственном доме на набережной Невы, окруженный толпою слуг, как некий вельможа. Первой персоной двора директоров театров был швейцар, которого знал весь театральный мир.

Этот своеобразный сановник казнил и миловал по своему усмотрению. Любимцев из артистов, приехавших по делам к директору, он неизменно предупреждал о настроении начальства и давал всякие советы и наставления, которые охотно и с пользою применялись.

Лица, к коим швейцар не благоволил, или относился индифферентно, лишенные его мудрых наказов, часто терпели фиаско в своих делах, попав к Борху в плохую минуту.

После Борха директора стали жить постоянно на казенной квартире в доме, в котором помещались театральная школа и контора со всеми чиновниками, позади Александринского театра на Театральной улице.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Со временем поступления моего на службу в качестве декоратора совпал первый приезд в Москву итальянской оперы. Приглашение

итальянцев, сыгравших такую огромную роль в развитии русской оперы, было делом рук Л. Ф. Львова. Он выписал из заграницы импрессарио Морелли, привезшего с собой немногочисленную, но сильную труппу.

Я хорошо помню ее состав. В Москву тогда приехали знаменитая Арто, Падилла, Марини, Вольпини, Виолетти, Альбани, Фритци, Сорокта, Нери Баральди, Станио, Грациани, Скальки, Мурска, Ребу, Панкани, Карри, Босси, Трабелли и др. Успех этого предприятия был полный. Театр ломился от публики. На следующий сезон Морелли уже привез более многочисленную труппу, а впоследствии, для усиления исполнения, стал даже хор привозить из Италии. В виду наплыва публики на представления итальянской оперы были устроены абонементы. Этими абонементами ведал специальный чиновник конторы театров М. О. Спиро, на которого были возложены также обязанности переводчика, так как кроме него и высших начальников никто не владел в дирекции иностранными языками. Спиро был полным хозяином абонементов и распоряжался ими точно личной собственностью. Москвичи охотно абонировались и осаждали контору просьбами о билетах.

В первый свой приезд Морелли, в качестве дирижера оркестра, привез с собой мальчика 12—13 лет, почти ребенка, Бимбони.

Это был то, что называется вундеркинд. Несмотря на свой юный возраст, Бимбони оказался превосходным капельмейстером: он дирижировал с громадным темпераментом, держал в руках и вел за собою оркестр, который ему удивлялся. Трудности опер «Моисей» и «Семирамида» Россини преодолевались им с невероятной легкостью. В последующие сезоны Морелли привозил с собою в качестве дирижеров Вианези и Дюпона, пока не остановился окончательно на Бевиньяни. Этот отличный музыкант сделался любимцем московской публики, и, пока итальянская опера существовала в Москве, ее оркестром постоянно управлял Бевиньяни.

В один из итальянских оперных сезонов приезжал в Москву знаменитый тенор Тамберлик. Будучи уже на закате своей славы, этот певец не только не имел успеха, но потерпел полную неудачу. Во время его пения публика в театре смеялась, и мне вчуже было больно за великого артиста, принужденного выносить подобный позор. Раньше, в расцвете своего голоса, он никогда не бывал в Москве, так что ему в его выступлении не смогли помочь воспоминания былого. Представлением «Трубадура», где он исполнял партию Манрико, и кончились выступления Тамберлика в Москве. Публика едва дала ему окончить оперу.

Большим минусом этого певца была особая манера пения, к которой надо было привыкнуть. Он был не единственным итальянцем, провалившимся в Москве. Эта участь почему то всегда выпадала на долю теноров.

Припоминаю еще два неуспеха в Москве, но на этот раз оба незаслуженные.

Однажды приехал из Италии певец Гайяре. Он блестяще провел свою партию в «Африканке» и в «Отелло», но московская публика его не оценила. Впечатлительный артист был крайне огорчен своим провалом и пожаловался на это мне. Я был искренним поклонником его таланта, а поэтому чистосердечно ободрил его, говоря, что по моему глубокому убеждению у него все данные стать мировой знаменитостью и что, когда он снова через несколько лет появится в Москве, то будет оценен в полной мере. На это он сокрушенно покачал головой и сказал:

— Нет, в Москву я больше никогда не приеду.

Мое предсказание сбылось блестящим образом. Через несколько лет в Милане, в галлерее Виктора-Эммануила, я случайно столкнулся с Гайяре. Его имя тогда уже гремело по всей Европе. Мы дружески обнялись, и я напомнил ему свое пророчество. Он улыбнулся и рассказал мне о своих успехах в Лондоне и Мадриде. Это был чрезвычайно прият-

ный человек, очень добрый; когда он в расцвете своей славы внезапно скончался от злокачественной болезни горла, весь Мадрид оплакивал его кончину. Ему были устроены пышные национальные похороны и воздвигнут великолепный памятник.

Много позднее неуспех в Москве постиг также знаменитого Карузо. Его гастроли в Большом театре, в антрепризе Корсова, прошли абсолютно незамеченными, а спустя каких нибудь два-три года его имя стало за границей синонимом всякого первоклассного тенора.

Порой происходили и обратные явления: например, тенор Ноден выступил в Москве уже на склоне своих лет лишь с жалким остатком голоса, но уменье петь было у этого артиста столь велико, что он не замедлил завоевать себе у нашей публики прочные симпатии.

В продолжение 60-х и 70-х годов Москву посетила масса иностранных певцов. Среди них особенным успехом пользовались Арманди, Грациани, Строцци, Вислетти, Гайер (впоследствии занявший пост директора Большой Парижской оперы), Богаджиоло, Ван-Занд, Силла, Лукка, Гельброн и многие другие. Последняя фамилия напоминает мне один любопытный эпизод.

В то время в Москве проживал некто К. А. Тарновский, известный журналист, театраль-

ный критик и автор многих, преимущественно переводных с французского, мелодраматических пьес, шедших с неизменным успехом. Он заведывал библиотекой Купеческого клуба, и на него обыкновенно возлагались членами клуба приемы иностранных гостей, принадлежащих к литературно - артистическому миру. Хорошо владея языками и прекрасно знакомый с зарубежной литературой, он являлся незаменимым человеком в обществе приехавших иностранцев. Тарновский по своему характеру был весельчак, балагур и остроумный собеседник. Когда в Москву прибыла Гельброн и спела с невероятным успехом партию «Миньоны» в опере того же названия, то все были очарованы. Не малую роль в ее успехе сыграло и то обстоятельство, что она была очень хороша собой.

Среди ее поклонников на первых же порах оказались Тарновский и я. Как то собравшись вечером, мы с ним решили оригинальным образом почествовать заезжую гостью. В один прекрасный день мы приехали к ней в коляске тройкой, разукрашенной лентами и бубенцами, и пригласили ее на историческую прогулку по Москве, пленявшей иностранное воображение певицы. Сначала мы с Гельброн обследовали Кремль, а затем осмотрели дом бояр Романовых. Житье бывших царей и хоромы бояр произвели ошеломляю-

щее впечатление на нашу прекрасную гостью. В завершение этой прогулки мы предложили ей отобедать в русском трактире известного тогда Бубнова, который отличался своей отделкой в ложном древне-русском стиле. Вся мебель, посуда и даже концертный рояль были выкрашены и орнаментованы в русском стиле. Все половые, конечно, были одеты в разноцветные рубахи и длинные брюки на выпуск. Предварительно я заехал к самому Бубнову, предупредил его о нашем посещении и попросил принять все меры, начиная с меню, к возможно более оригинальному приему знаменитой певицы. Тогда же была подана мысль, чтобы половые при подаче каждого блюда являлись в разных сменах рубах: при первом блюде, напр., в белых рубахах, при втором — в синих, при третьем — в зеленых, при десерте — в красных, и, наконец, при подаче шампанского — в разноцветных. Бубнов загорелся поданной ему мыслью и обещал устроить все на славу. Действительно, когда мы приехали, все было слажено как нельзя лучше. Обед удался, было весело, оживленно и оригинально. Гельброн была поражена и осталась в диком восторге. Много лет спустя я встретил ее в Париже. Она сразу же заговорила о том удовольствии, с которым она вспоминает данный ей нами праздник в Москве. Она, вообще, была очарована Россией.

Накупив массу русских кустарных кружев, Гельброн отделала ими, в знак воспоминания, свою квартиру в Париже.

В 1871 году в Москву, на гастроли, приехала знаменитая Аделина Патти с ее партнером тенором Николини. Ее приезд явился безусловно кульминационным пунктом расцвета итальянской оперы в России.

Кто хоть раз слышал Патти, тот, вероятно, никогда не забудет этот чудесный голос-инструмент, обработанный в искусстве пения до последней возможности, а также и очаровательную наружность самой певицы. Некоторые, в свое время, находили, что в пении Патти было мало души, но с этим я никак не могу согласиться. Кто ее слышал в операх, где она выступала вместе с Николини, вряд ли найдет в ее пении мало выразительности — бо́льшего темперамента, увлечения и души трудно было желать. Николини также с превосходным голосом и игрой дополнял очарование; их исполнение можно было назвать совершенством. Возможно предположить, что немаловажную причину в подобных случаях играло взаимное отношение артистов друг к другу, что впоследствии и оправдалось. Патти, вышедшая замуж за маркиза Ко, вскоре после брака разошлась с ним и вышла замуж вторично за Николини. Успех Патти в Москве был феноменален. Ее имя было на устах

у всех, ее всюду чествовали, подносили цветы и подарки, давали обеды и всячески старались выразить артистке свое восхищение и преклонение. Билеты на спектакли с ее участием брались с боя. Поклонники певицы, лишенные почему либо возможности достать билет, ухитрялись через театральных сторожей и капельдинеров попадать в отверстие над люстрой зрительного зала, и оттуда эти фанатики наслаждались пением артистки. Этот способ попадания в театр был скоро раскрыт администрацией, и влюбленные слушатели неоднократно удалялись силою.

Среди обожателей Патти были большие оригиналы. Мой хороший знакомый Василий Иванович Солдатенков сходил с ума от певицы. Он был племянником известного К. Т. Солдатенкова, богатого купца-старообрядца, на средства которого воздвигнута великолепная больница на Ходынском поле. Этот последний избрал для своего племянника придворную карьеру и сделал его атташе при каком то посольстве. В доме Солдатенкова на Мясницкой улице, в аппартаментах Василия Ивановича, была устроена особая комната, куда впускались лишь самые близкие друзья и где не раз приходилось бывать и мне. Это был род молельни. Все стены были затянуты черным бархатом, изукрашенным серебряными звездами. На центральной стене висел большой

портрет Патти, а перед ним стояли два массивных серебряных канделябра с большими свечами.

В подходящий момент свечи эти зажигались, и хозяин приглашал гостей войти в святаясвятых, где мы и простаивали несколько минут, созерцая, в полном молчании, фотографический портрет знаменитой певицы. К слову сказать, В. И. Солдатенков, несмотря на свои чудачества, был добрым человеком и много помогал нуждающемуся студенчеству.

Как я уже говорил, на спектаклях с участием Патти театр всегда был переполнен. В первом ряду кресел неизменно восседал муж певицы, маркиз Ко, и не сводил с нее глаз. В антрактах он постоянно прибегал на сцену и ухаживал за ней самым тщательным образом, что, однако, ей вовсе не нравилось. Около них всегда вертелась фигура маленького старичка, маркиза Шаванн. Это была тень Патти и его мужа.

Разорившийся французский аристократ, друг маркиза Ко, он следовал всюду за Патти и, пользуясь ее славой, ловко пристраивал вина французских фирм, представителем коих являлась его персона...

После отъезда Патти интерес к итальянской опере стал падать.

Несмотря на первоклассные имена, которые продолжали наезжать в Россию, энтузиазм

был уже не тот. Временами, правда, случались вспышки, напоминавшие триумф Патти, но они делались все реже и реже. Одна из наиболее ярких была при выступлении в «Гугенотах» Мазини и Сало. Их исполнение вызвало единодушный восторг, а второго подобного дуэта 4-го акта мне уже никогда не приходилось слышать—это было идеально.

Заканчивая свои обрывочные воспоминания об итальянцах, не могу не упомянуть об одной чрезвычайно любопытной личности. В первый приезд Морелли в Москву появился в его труппе певец Финокки, который так и оставался в России до конца своих дней. Финокки был посредственным певцом с небольшим голосом, исполнявший мелкие партии. Он участвовал во всех антрепризах итальянской оперы, а когда она прекратила свое существование в Москве, то он выучился петь по русски и поступил в Большой театр в оперу русскую. Его выговор порой заставлял смеяться до слез, но в общем это был, что называется на театральном жаргоне, полезный певец — им затыкали все дыры. По своему характеру он был сущий Фигаро. Не было дела, за которое не брался бы Финокки и которое он бы не выполнял. Он приискивал своим компатриотам квартиры, рекомендовал, где и что можно купить дешево и хорошо, исполнял всякие комиссии и поручения

и, кроме того, знал всех в Москве, и все в Москве знали его. Но венцом его совершенства были макароны. Он сам их изготовлял и подавал к столу совершенно исключительным образом.

Когда итальянцы ставили оперу Мейербера «Динора», то по ходу действия потребовалась живая коза. Стали думать, к кому обратиться, как вдруг появился Финокки и предложил свои услуги в качестве поставщика необходимого животного. Надо сказать, что выступление в качестве артиста козы совпадает с концом второго акта. Декорация изображает скалистую местность; между двумя высокими скалами, посреди сцены, устроена плотина из натуральной воды, а через нее перекинут мост, который рушится в такт музыке от удара молнии. Но перед этим через мост должна перебежать коза, а за ней певица, исполняющая партию Диноры, и как только они перебежали, немедленно следует удар грома, мост рушится, и Динора падает в поток, откуда ее спасает Корентин. Репетиции шли как по маслу. Финокки и его два сына с превеликими трудностями приводили в театр козла и козу и становились по обе стороны

---

1 «Динора» или «Плёрмельский праздник», Дж. Мейербера, впервые поставлена 4-го апреля 1859 г. на сцене парижского театра «Комической оперы».

моста за кулисы. С одной стороны стоял Финокки-отец с козлом и приманивал козу, а с другой стороны его два сына загоняли козу за мост, чтобы она пробежала на ту сторону. Задача эта была не из легких, так как весь эффект имел смысл лишь в том случае, если все выполнялось точно под музыку. И вот однажды на одном из первых представлений коза наотрез отказалась перейти через мост. На сцене все растерялись от подобного реприманда, певица не знала, что ей делать, произошло то, что называется каша. Финокки и его два сына были крайне огорчены и сконфужены, а все кругом их поддразнивали, говоря, что нельзя так распускать своих артистов...

Много еще забавных случаев происходило с Финокки, но всех их не перечислишь.

ГЛАВА ПЯТАЯ

В 60-х годах, соответственно росту интереса публики к итальянской опере, падал интерес к русским музыкальным произведениям. Последних, кроме того, насчитывалось очень немного—ведь тогда русских композиторов почти не было. Глинка, Верстовский, Львов, Алябьев, Даргомыжский и Серов—вот те немногие имена, которые в то время поддерживали славу русской музыки. Репертуар

русской оперы в Большом театре был крайне беден и стал обогащаться только во второй половине прошлого столетия. При мне уже ставили, теперь кажущуюся столь почтенной, оперу Даргомыжского «Русалку». Автор был очень доволен как всей постановкой вообще, так и исполнением заглавной партии Семеновой в частности. На первом представлении первый акт оперы показался всем чересчур длинным, и тогда же было решено разделить его на два акта. В таком виде опера шла очень долгое время и была восстановлена в своем первоначальном виде сравнительно недавно, при одном из очередных ее возобновлений.

Через несколько лет после постановки «Русалки», была в 1-й раз представлена «Рогнеда» Серова (1868 г.). Эта опера имела шумный успех. В особенности нравился хор странников в 3-м акте, неизменно повторявшийся по требованию публики. Серов, возбужденный и довольный успехом своего произведения, в антракте после 3-го акта, на сцене, обратился к исполнителям с краткой речью, в которой, благодаря их за положенный труд, выразил свое удовольствие по поводу того, что «Рогнеда» возбудила московское благочестие.

Со времен Верстовского почти до реформы Всеволожского как русскими, так и итальян-

скими операми, руководил лишь один единственный режиссер И. И. Савицкий. В своей персоне он совмещал и постановщика и администратора. Конечно, в то время постановки были куда проще чем теперь, когда повелось не только каждую новую оперу, но и возобновление поручать специальному режиссеру. Хотя Савицкий и не имел помощников в том смысле, как это принято понимать теперь, но все же иногда пользовался подручными. Такой подручный итальянский режиссер постоянно командировался в его распоряжение на спектакли итальянской оперы, кроме него было еще два помощника по письменной части, но последние, разумеется, и не допускались к постановкам, так как они никак не могли исполнять эту работу. Оркестром дирижировал во время оперных спектаклей капельмейстер Мертен, посредственный музыкант. Кроме Мертена дирижером был Шрамек — это также был неважный музыкант, но с претензиями на хорошего капельмейстера. Родом он был рижанин и приехал в Москву по желанию директора Борха.

Про него в свое время сказал М. П. Садовский:

Борода мочалочкой,
Капельмейстер жалкий,
Ни тебе бы с палочкой,
А тебя бы палкой.

Борода у Шрамека была притчей во языцех всего театра. Волосы в ней были редкие, растил он ее тщательно лопатой и красил дешевой краской. Благодаря подобной экономии через несколько дней после окраски она уже начинала терять свой цвет и, постепенно переходя из коричневой в зеленую и лиловую, принимала наконец свою натуральную окраску.

В Большом театре, время от времени, для поднятия интереса публики к оперному искусству, а также для увеличения сборов устраивались вокальные концерты. Для этого из Петербурга командировались гастролеры, и тенора, — Сетов, Коммиссаржевский, Орлов и Никольский, не раз восхищали москвичей своим мастерским исполнением романсов.

Под влиянием моды на итальянскую оперу появились в Большом театре концертирующие итальянцы, приезжавшие из того же Петербурга. Из них особенным успехом пользовались Кальцоляри, Лаблаш, Бозио, Тальяфико, Дебассини и Флоретти.

Состав оперной труппы Большого театра не был особенно сильным. Наибольшею популярностью пользовался бас Куров. Это был здоровенный мужчина, с громадным голосом, но с небольшими музыкальными познаниями. С ним раз произошел комический случай в опере «Юдифь», где он изображал Олоферна,

Когда Олоферну подали коня, Куров неправильно занес ногу и сел на лошадь лицом к хвосту. Этот забавный эпизод заставил много и долго смеяться как артистов, так и публику.

Весь русский оперный репертуар строил свое благополучие на единственной примадонне Екатерине Семеновой — это была талантливая певица с прекрасным голосом. В середине 60-х годов появилась другая хорошая оперная артистка Анненская. Серьезная немка, жена оркестранта Эзера, она относилась к исполнению своих обязанностей очень строго и со временем стала полезнейшей певицей. Не могу не упомянуть еще о Шарпантье, прекрасно исполнявшем роль Торопки в «Аскольдовой могиле», и Леоновой, певшей почти исключительно партии мальчиков; напр., ее боевой ролью считался Ваня в «Жизни за царя».

Кстати или некстати, но мне невольно вспоминается одна мелочная подробность нашей тогдашней повседневной театральной жизни. В то время существовал в Большом театре один не то булочник, не то пирожник. Ему отвели угол на правой стороне сцены, на мужской половине, недалеко от артистических уборных. Во время спектакля артисты и рабочие то и дело бегали в этот угол закусить. Прельщал этот торговец все теат-

ральное население не только своим отличным товаром (вареная колбаса, пирожки и ветчина были у него превкусные), но и возможностью брать в кредит. Как ловкий коммерсант он умел оказывать самый широкий кредит и никогда не оставался в убытке. Как только у него появлялось подозрение в некредитоспособности того или иного лица, он, ни слова не говоря, начинал раскладывать должную ему сумму на всех своих плательщиков и тем незаметно погашал недоимку.

Когда в конце 60-х годов этот торговец куда то уехал и торговля его кончилась, все вспоминали его с благодарностью и сожалением...

Великим постом, в те времена, в театре вошло в обычай давать концерты с живыми картинами, которые почти всегда ставил мой отец, и лишь изредка декоратор Шеньян. Участвовали в них обыкновенно артисты балета и драмы от первых до последних персонажей.

Впоследствии мне самому приходилось проводить подобные постановки, так как в первое воскресенье великого поста я получал бенефис с живыми картинами и с концертным отделением. Я всячески старался обставить эти картины как можно интереснее. Помню, как то однажды мною был дан в первый раз на сцене Большого театра «Полет Валкирий» Вагнера. Картина была смонтиро-

вана в полной сценической обстановке с декорациями и при участии живых лошадей, на которых скакали по особо устроенным подмосткам в облаках цирковые наездницы. Оркестром дирижировал капельмейстер Мертен. В другой раз я превратил сцену в фантастический волшебный сад с партером живых цветов, в виде ковра с разнообразнейшими арабесками. Среди этого цветника, через все сценические люки, в такт музыке, появлялись танцовщицы в самых замысловатых костюмах. Еще припоминаю, как то раз я поставил в виде апофеоза географически-видовую картину. Во всю ширину сцены была устроена терраса из стеклянных рам. Это сооружение шло уступами к рампе, причем на верху били фонтаны натуральной воды и в виде кипящего водопада ниспадали по маршам до самого низа. Под стеклянными рамами, по которым бушевала вода, было устроено разноцветное электрическое освещение от батарей, так как о современном освещении, регуляторном, в то время еще и не думали. Вокруг водопада во множестве были расставлены тропические растения из оранжерей знаменитого московского садовода Фомина. Эффект от моих концертов с живыми картинами был всегда громадным, но и расход был не меньше. В те времена я был молод и так увлекался этими постановками, настолько горел желанием создать что то новое и инте-

ресное, что материальная сторона неизбежно отодвигалась мною на последний план. Этим, очевидно, объясняется то обстоятельство, что сборы на моих бенефисах всегда были полные, но презренного металла после оплаты всех счетов мне оставалось очень и очень немного.

Концертировали в Большом театре также композиторы и скрипачи.

Передо мной прошло их очень большое количество, но в памяти, как интересных музыкантов, оставил я лишь немногих. Контский, братья Рубинштейны, Оле Буль, Иоахим, Ляуд, Саразате, Шостаковский, Венявский и скрипачи-солисты нашего оркестра Гербер, Безекирский и Клямрот — вот имена, которые в свое время произвели на меня наибольшее впечатление. Я не говорю здесь о таком своеобразном музыканте и художнике как Рихард Вагнер, давший в Большом театре концерт из своих произведений и приведший меня в полный восторг. Зато французский композитор Фелисьен Давид, музыкальные картины которого — «Пустыня» и «Христофор Колумб» исполнялись на сцене в костюмах и декорациях, показался мне скучным и мало интересным.

К сожалению, кроме перечисленных знаменитостей, постом в Большом театре давали представления и другого рода артисты. Почти

каждый сезон, например, выступали фокусники. Особенным успехом пользовались Герман и Беккер. Репутация последнего впрочем сильно пошатнулась после одного случая, когда у него вышел скандал с публикой из за того, что он в афише обещал отрубить голову живому человеку, а на сцене не смог решиться на подобный фокус. Состав выступлений Великим постом был самый разнообразный и необычайный. Достаточно упомянуть, что сценой Большого театра пользовались и арабские акробаты, и японские жонглеры, и даже ученые слоны...

Кроме этих выступлений ярмарочно-балаганного характера в Большом театре несколько раз в сезоне, под новый год, на масленице, в Николин день и в другие большие праздники устраивались после спектакля маскарады. Для этого пол зрительного зала посредством особенного механизма поднимался на уровень сцены, а оркестр застилался щитами. Таким образом весь театр образовывал одну сплошную громадную залу, освещенную пятью люстрами и с большим фонтаном посредине. Устройство всего этого представляло немало трудностей, но все же почти всегда удавалось оборудовать все в полчаса. На этих маскарадах постоянно играли два оркестра музыки—один бальный, под управлением Эрлангера, а другой военный, Крейнбрингера, и кроме

того пел хор цыган. Несмотря на все эти аттракционы, маскарады, кроме новогоднего, сборов больших не делали, публика на них ходила главным образом озорничать, и вскоре этот театральный обычай был уничтожен. Правда, перед этим была сделана последняя попытка поднять интерес к маскарадам, но устроенные с этой целью громадные костюмированные шествия с участием артистов балета и зверей из зоологического сада ни к чему не привели. Ни мазурки и полонезы, ни верблюды и медведи, ни даже освещение всего театра a giorno белыми шарами по всем ложам и ярусам, не смогли воскресить умершего интереса публики к маскарадам.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Как я уже говорил выше, при поступлении моем на службу, художественным руководителем московского балета был танцовщик и балетмейстер Теодор. В моей памяти не сохранилось никаких определенных воспоминаний об этом артисте. После его ухода место балетмейстера осталось фактически не занятым. Балеты ставил приезжий танцовщик Фредерик,[1] балетмейстер петербургской труппы.

[1] Фредерик Маловернь (1808—1872 г.). Артист петербургской балетной труппы и преподаватель танцев петербургских и московских Теат-

М. И. Петипа[1] и преподаватель театральной школы К. Блазис[2].

Блазис, родом итальянец, признавал только чистую классику в балете и впоследствии выразил свои взгляды в специальной книге

ральных училищ. Приехал в Россию из Лондона в 1830 г. служил в петербургских театрах до 1850 г., когда был переведен в Москву, где им поставлены следующие балеты: «Пери» (1844), «Катарина» (1850) «Крестьянин-лунатик» (1851). «Мраморная Красавица» (1851), «Корсар» (1858), «Старое и новое время» (1865), «Василиск» (1867), и «Валашская невеста» (1867). Как педагог, Фредерик считался в свое время одним из первых преподавателей танцев в Европе.

[1] Петипа, Мариус Иванович, род. в Марсели 11-го марта 1822 г., сконч. 2-го июня 1910 г. в Гурзуфе. Знаменитый балетмейстер и первый танцовщик петербургского балета. Приехал в Россию в 1847 году и быстро стяжал себе громкую славу как талантливейший постановщик и первоклассный преподаватель танцев в театральной школе. Постоянно бывая в Москве, Петипа поставил в Большом театре одиннадцать балетов — «Пахита« (1848), «Брак во время Регенства» (1859), «Дочь Фараона» (1864), «Царь Кандавл» (1868), «Путешествующая танцовщица» (1868), «Парижский рынок» (1868), «Дон-Кихот» (1869), «Трильби» (1870), «Зорайя» (1883), «Ночь и день» (1883), «Прелестная жемчужина» (1896).

[2] Блазис, Карло, род. в 1803 г., сконч. в 1878 г., известный итальянский балетмейстер и теоретик танца, приглашенный в 1856 г. в Москву в качестве «профессора танцев» в Театральное училище. С течением обстоятельств Дирекция была вынуждена

о танцах, изданной им с техническими рисунками. В Москве он поставил несколько балетов, но наибольший успех выпал на долю «Фауста» по Гёте и на произведение его собственного сочинения под названием «Два дня в Венеции». В этом последнем балете Блазис применил своеобразный театральный трюк. На заднем плане сцены было изображено зеркало—громадная рама с натянутым на ней тюлем — сзади которого стояли танцовщицы. Весь трюк состоял в том, чтобы, когда танцовщицы, стоящие перед зеркалом на авансцене, начинали танцевать, то их отражения за зеркалом производили бы те же движения. Вся эта выдумка требовала со стороны артистов величайшего внимания и срепетованности, но

использовать Блазиса как балетмейстера. Следствием этого явилась претензия со стороны последнего на увеличение оклада получаемого содержания. Московская контора, ценя Блазиса «как весьма знающего в искусстве преподавателя танцев», тем не менее поставила ему на вид, что «постановки его в высшей степени медленны и устарели», а потому и не нашла возможным удовлетворить его просьбу. Блазис, обидевшись, покинул службу в Москве и уехал за границу в 1864 г. В 1864 же году им была выпущена книга в Москве под заглавием «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы». В Большом театре Блазисом поставлены следующие балеты: «Фауст» (1861), «Метеор» (1862), «Орфа» (1862), «Два дня в Венеции» (1862) и «Пигмалион» (1863).

в общем при хорошем исполнении впечатление получалось занятное.

После Блазиса в Москве ставил балет Артур Сен-Леон [1]. В первый раз он приехал специально для «Конька-Горбунка», но так как был очень занят текущей работой на петербургской сцене, то не смог лично руководить всеми репетициями, и для черновой подготовительной работы по этому балету был командирован в Москву балетный танцовщик петербургской труппы А. Богданов. «Конек-Горбунок» с первого же представления утвердился в репертуаре Большого театра и держится в нем до сего времени. Первоначальная постановка этого балета, само собою разумеется, резко отличалась от теперешней разными сценическими эффектами. В подводном царстве, например, фигурировал огромный кит, который плавал, шевелил хвостом и ртом и проявлял прочие признаки театральной жизни. Кстати сказать, этот кит был упразднен не так давно.

---

[1] Сен-Леон, Артур, род. в 1821 г., сконч. в 1870 г. Известный балетмейстер и автор балетной музыки. Служил при петербургских казенных театрах с 1856 г. по 1869 г. В Москве им поставлены следующие балеты: «Сальтарелло» (1860), «Пламя любви или Саламандра» (1863), «Фиаметта» (1865), и «Конек-Горбунок» (1866).

В танцах участвовали устрицы и даже красные раки — откуда взялись вареные раки с вывески пивной на дне океана, вопрос, который пока остался неразъясненным, но тогда существовало такое мнение: раз балет фантастический, так уж и фантазируй себе как угодно и сколько угодно.

Сам Сен-Леон был недурным музыкантом — отлично играл на скрипке и этим значительно помогал балетным композиторам в составлении музыки для танцев. Благодаря этому в балетах, поставленных Сен-Леоном, музыка всегда была танцевальна, мелодична и отличалась ясным членением на такты. Мне не раз приходилось наблюдать, как Сен-Леон, склонившись над присяжным балетным композитором Минкусом, насвистывал ему какой нибудь мотив, а тот лихорадочно переводил его на нотные знаки. Впоследствии Сен-Леон приезжал в Москву, сопровождая свою ученицу Генриэтту Дор. Дор была сильной танцовщицей, хорошо исполнявшей трудные балетные танцы и особенно блиставшей в балете «Царь Кандавл».

Сен-Леон тщательно следил за танцами своей ученицы, давал ей всевозможные наставления и технические указания. Перед началом акта он брал из рук метельщика лейку и сам поливал сцену водой, чтобы Дор было удобнее танцевать.

В 1868 году был поставлен М. И. Петипа балет Сен-Жоржа «Царь Кандавл» для Генриэтты Дор. Балет имел огромный успех. Роскошь и богатство постановки были проведены решительно во всем: и декорации, и костюмы, и аксессуары были по тому времени невиданные. Особенный эффект производил акт, изображавший купания во дворце Кандавла. Громадный водопад во всю ширину сцены ниспадал по большому стеклу в зеркальный бассейн, освещенный сверху и с боков электрическими батареями. Позади стекла танцевали балетные артистки, и зрителю казалось, будто они движутся в воде. Кроме «Царя Кандавла» делал битковые сборы балет «Эсмеральда, поставленный знаменитым Перро по роману Виктора Гюго. Особенно эффектна в этом балете была декорация старого Парижа ночью, написанная Иосифом Брауном. Большой пратикабельный мост, по которому проходил весь кордебалет, и масса маленьких нагроможденных домиков с освещенными транспарантными красными окнами производили феерическое впечатление. К слову сказать, в «Эсмеральде» был очень хорош артист Рейнсгаузен, [1] игравший роль Клода Фролло.

---

[1] Рейнсгаузен, Федор Андреевич, служил в Московском Большом театре с 1836 по 1882 г. и считался в свое время лучшим мимическим артистом балетной труппы.

Хотя он вел эту роль и не так, как впоследствии исполнил ее В. Ф. Гельцер [1], но образ получался цельный и выпуклый. Рейнсгаузен был еще замечателен в балете «Фауст», где он изображал Мефистофеля. Кроме этих балетов шла «Сатанилла», в роли которой особенно выделялась П. П. Лебедева [2].

[1] Гельцер, Василий Федорович, род. в 1840 г., ум. 30-го дек. 1908 г., заслуженный артист Московской балетной труппы. Выпущен из театрального училища в 1856 г. и служил в Большом театре до 1907 г., занимая должности преподавателя пластики при драматических курсах театрального училища, балетного режиссера и преподавателя жестикуляции и мимики в балетной школе. Участвуя в балетах, создал целый ряд художественных образов, среди которых наиболее выпуклыми являлись: Иванушка-Дурачек в «Коньке-Горбунке», Клод Фролло в «Эсмеральде» и «Дочери Гудулы», Марцелина в «Тщетной предосторожности» и многие др.

[2] Лебедева, Прасковья Прохоровна, по мужу Шиловская, сконч. 20-го янв. 1917 г. Ученица Монтассю, после блестящих дебютов в Большом театре еще воспитанницей, была выпущена из театрального училища на службу в 1858 г. Быстро заняла по своему таланту и способностям первенствующее место среди московских балетных артисток, и как балерина очень высоко ценилась современниками. Неоднократно танцевала с большим успехом в Петербурге и, наконец, в 1865 году, по возвращении из-за границы (где она не смогла добиться дебюта), была переведена на службу к Петербургским театрам. В 1867 г. она покинула службу вследствие какого то несчастия, происшедшего с нею на сцене.

Эта известная московская балерина в свое время пользовалась заслуженным успехом. Грация и выразительность в танце, всегда отмеченные какой то особенной нежностью, вот что было в ней наиболее привлекательно. Как то раз я случайно встретился с П. П. Лебедевой и с ее мужем, П. С. Шиловским, за границей. Мы вместе ехали из Парижа в Лондон. Лебедева была удручена невозможностью добиться дебюта в Большой парижской опере, но я вполне уверен, что, если бы ей удалось выступить в Париже, успех ее был бы обеспечен.

«Гитана», «Дон-Кихот», «Катарина», «Дочь Фараона» и много других балетов давались еще в Большом театре. Вообще балетный репертуар того времени не страдал отсутствием разнообразия и занимательности в постановках. Отчасти это объясняется богатым подбором отличных балерин: Николаева, Карпакова, Надежда Богданова, Лебедева и молодая Собещанская [1] украшали

---

[1] Собещанская, Анна Осиповна (Казимировна), род. в Орле 3-го янв. 1842 г., скончн. в Москве 22-го ноября 1918 г., ученица Фредерика и Блазиса. Выпущенная из Московского театрального училища 1-го августа 1862 г., Собещанская сразу обратила на себя внимание незаурядными способностями, и постепенно совершенствуясь, вскоре сделалась первоклассной балетной артисткой. Ушла со сцены

тогда московскую сцену. Последняя танцовщица давала особенно много поводов возлагать на нее самые радужные надежды. Талант, внешняя привлекательность и прекрасная фигура сочетались в ней в одно гармоничное целое. Кроме того она искренно любила свое искусство, увлекалась им и горела желанием создавать все новые и новые образы.

Впоследствии она блестяще оправдала возложенные на нее надежды и долго служила бы гордостью московского балета, если бы не одна темная и неприятная история. Чиновно-придворные круги Петербурга, бывая в Москве, заметили юную танцовщицу и решили использовать ее в своих целях, обратив на нее внимание вечно скучающего Александра II. Для этого Собещанскую стали часто командировать в Петербург «совершенствоваться в танцах у балетмейстера Петипа».

14-го декабря 1879 г. вследствие какой то невыясненной интриги: «по слухам месть влиятельного в Москве лица», — как было объяснено в газетах того времени. За 1876, 77, 78 и 79 годы Собещанская не имела бенефисов, а также была лишена и прощального бенефиса. Отличаясь большой выносливостью, Собещанская одно время несла исключительно на себе всю тяжесть балетного репертуара Большого театра. К концу своей жизни она посвятила себя педагогической деятельности и занималась со многими артистками Большого театра до конца своих дней.

Петипа действительно ставил ей новые номера для дивертиссментов, но, кроме того, еще просто придавал ей известный лоск, необходимый в петербургских кругах и хорошо известный тамошним артисткам. Бывая в Петербурге и встречаясь там с В. А. Долгоруковым, который в то время занимал пост московского генерал-губернатора и был особенно близок к царю, Собещанская покорила сердце этого пресловутого московского градоправителя.

Долгоруков стал покровительствовать балерине и окружил ее своим вниманием. Сам генерал-губернатор был гол как блоха, — получаемое жалованье он не умел сохранять, а взяток не брал, — но у него была богатая сестра Мансурова, у которой хранились известные фамильные драгоценности Долгоруковых. Владимир Андреевич, желая сделать приятное Собещанской, часто даривал ей ту или иную фамильную вещь, отобрав ее предварительно у Мансуровой.

В это время Собещанская имела неосторожность влюбиться в артиста балета Гиллерта. Сам Гиллерт ничего собою не представлял как артист и еще меньше как человек. Этот роман балерины прошел внешне удачно и закончился законным браком. Вскоре после свадьбы, Гиллерт, нуждаясь в деньгах, начал брать у жены вещи, подаренные ей

Долгоруковым, и пускать в продажу. Как я уже говорил, фамильные драгоценности Долгоруковых были хорошо известны, и вся эта история не замедлила получить огласку. Назревал громадный скандал, который с трудом удалось замять, но Собещанская навсегда утратила расположение высших сфер. Этим обстоятельством объясняется и кратковременная служба балерины, — она прослужила в театре только 17 лет, — и лишение ее бенефисов, — она не удостоилась даже получить традиционного прощального бенефиса.

Впоследствии Гиллерт открыл торговлю свечами и мылом в проезде у храма Василия Блаженного, и там часто за прилавком можно было видеть бывшую славу московского балета, А. О. Собещанскую.

Не могу не упомянуть еще о воспитаннице театральной школы Дюшен. Эта молодая танцовщица имела все данные к тому, чтобы сделаться со временем знаменитой балериной. Дивная фигура, прирожденная легкость и чрезвычайная грация были верными залогами будущего успеха. Она не была красавицей, но, не смотря на это, появление ее на сцене положительно очаровывало всех. К сожалению, она пробыла в труппе очень недолгое время и вскоре после выпуска вышла замуж за одно очень известное в Москве лицо и навсегда покинула сцену.

Были и танцовщицы-гастролерши, как вышеупомянутая Дор, Гранцева и М. Н. Муравьева [1], специально для которой был поставлен балет «Метеор».

М. Н. Муравьева не отличалась особенной красотой, но танцевала блестяще. Она неизменно вызывала бурю восторгов в Петербурге и ездила даже по приглашению в Париж гастролировать в Большой опере, но там особой славы себе не стяжала. С ней приехал танцовщик Фредерик, который и ставил балет «Метеор». В этой постановке необычайной хитроумностью отличался апофеоз. Для него был устроен во всю ширину сцены огромный глобус из железного каркаса, обтянутый сверху раскрашенным коленкором и освещенный изнутри транспарантным образом. Между прочим Муравьева была первая балерина, на которую во время танцев светили из рефлекторов лучами с колосников.

Подобное освещение было тогда новинкой и произвело колоссальный фурор. Но в общем

[1] Муравьева, Марфа Николаевна, род. 4-го июня 1838 г., сконч. 15-го апреля 1879 г. Будучи еще воспитанницей балетного училища, дебютировала впервые в Москве, в 1856 г., в балете «Пери». После этого гастролировала в Большом театре в 1860, 61 и 62 г.г. с неизменным успехом. После этого предприняла заграничную поездку, выступала в Большой парижской опере и конкурировала с лучшими европейскими балетными силами.

балет «Метеор», не смотря на все ухищрения, сам по себе был скучен и недолго продержался на репертуаре.

Первым танцовщиком в те времена был француз Монтассю, совершенно обрусевший иностранец, потерявший всякую связь со своей родиной. К концу артистической карьеры Монтассю женился на прослужившей у него многие годы кухарке. Когда эта весть дошла до Большого театра, то многие, хорошо знавшие артиста, выразили свое изумление по поводу такого странного брака. Монтассю же чистосердечно признался, что считал себя обязанным оставить какое либо наследство этой бедной доброй женщине и, так как не имеет никаких капиталов, то, женившись, умрет спокойно, зная, что кухарке, как его жене, перейдет небольшая получаемая им казенная пенсия. При Монтассю появился и другой великолепный танцовщик С. П. Соколов. Красивой наружности, изящный, мужественно грациозный, он был не только постоянным прекрасным партнером Лебедевой и Собещанской, но и первоклассным учителем. Его умелое руководство танцевальным классом театральной школы создало целый ряд молодых балетных величин. Соколов не без успеха пробовал свои силы и, как балетмейстер, поставив однажды балет «Папоротник». Первоначальное либретто этого балета было

написано М. В. Шиловской, но впоследствии, благодаря участию в его составлении К. Шиловского, В. П. Бегичева и самого Соколова, оно было сильно изменено, и балет из одноактного превратился в трехактный. Музыку к «Папоротнику» написал Ю. Г. Гербер. Балет имел довольно большой успех, главным образом привлекали публику очень удавшиеся отдельные танцевальные номера.

Балетным дирижером я застал Лузина [1] — он умел замечательно следить за танцами, и с ним было очень легко танцевать. Когда он дирижировал оркестром, то так увлекался, что сам танцевал за пультом. В помощь ему был назначен другой дирижер, Попков [2], перешедший впоследствии в Петербург. После него балетным оркестром управлял Богданов, брат известной танцовщицы Н. К. Богдановой [3].

---

[1] Лузин, Павел Николаевич, учился балетным танцам и игре на скрипке в Московской театральной школе. Начал дирижировать при директоре Д. П. Карасеве с 15-го сент. 1842 г. и обратил на себя внимание А. М. Гедеонова. Он был типичным балетным дирижером и действительно мастерски умел аккомпанировать танцам.

[2] Попков, Алексей Дмитриевич, скрипач и дирижер дивертисментов и малых балетов с 5-го окт. 1846 г. 21-го апреля 1860 г. переведен в Петербург.

[3] Богданова, Надежда Константиновна, род. в 1836 г., сконч. 3-го сент. 1897 г. Выпущена из

Инспектором оркестра и присяжным композитором балетной музыки был в то время Минкус—талантливый музыкант, скрипач и создатель многих балетов и мелодичных номеров, стяжавших ему продолжительную популярность.

Говоря о балете, считаю своим долгом сказать несколько слов и о театральном училище — этом рассаднике балетного искусства в России.

В годы моего поступления на службу театральная школа помещалась в доме дирекции на углу Большой Дмитровки и Кузнецкого переулка, там, где ныне находится канцелярия Большого театра. В 60-х годах было отстроено новое каменное здание театрального училища на углу Софийки и Неглинной, куда и переехали воспитанницы. В новом помещении был также отведен целый корпус для казенных квартир. В старом же здании остались лишь дирекция театров и костюмерные мастерские.

Педагогическая сторона постановки дела в театральной школе в то время не отлича-

---

Петербургского театрального училища в 1856 г. Известная балерина, чрезмерно рекламированная за границей, служила в московском Большом театре с 1-го октября 1862 г. по 1-ое апреля 1863 г. Особенным успехом не пользовалась.

лась особенным блеском. Самыми видными фигурами школьного мира были начальница А. М. Козлова—особа строгих правил, но скудного образования, инспектор Л. Н. Обер и церковный староста купец Зотов—поставщик театральной дирекции по отоплению и освещению всех зданий театров. Староста делал очень много для церкви, тратил большие суммы денег из собственных средств, а в виде вознаграждения за труды и расходы получал лишь медали на шею на всяческих лентах и из всяческих металлов. Главные заботы педагогического персонала сводились к наблюдению за нравственностью воспитанниц и за чистотой их костюма. Воспитанницы ходили гладко причесанными в голубых платьях с белыми пелеринами; впоследствии цвет платьев был заменен темно-амарантовым. По воскресным и праздничным дням в школу допускались родители и родственники воспитанниц на свидания, которые происходили под обязательным и строгим контролем надзирательниц. Когда, спустя некоторое время, Козлова была заменена француженкой Лебро, постановка учебного дела в школе сильно выиграла. Лебро, во первых, была вполне интеллигентной особой, а, во вторых, она заботилась и интересовалась как общим, так и специальным образованием своих питомиц. Желая приохотить воспитанниц к музыке

и пению, она устраивала иногда для них по вечерам у себя на квартире маленькие концерты, в которых принимали участие многие видные представители как итальянской, так и русской оперы. В летнее время для воспитанниц школы, которых не брали домой на вакации, устраивались изредка прогулки и поездки за город в Кусково, Останкино, Архангельское и т. д. Экскурсии эти доставляли громадное удовольствие как питомицам театральной школы, так и молодым балетоманам того времени. Узнав через знакомых сторожей и дворников о дне подобной экспедиции, молодые люди заблаговременно отправлялись за город, где и поджидали воспитанниц. Во время прогулки, улучив удобный момент, они из за кустов и деревьев переглядывались, а иногда и перебрасывались словами со своими предметами. Подобные невинные шалости оживляли поездки и вносили некоторое веселье в однообразную летнюю жизнь школьных затворниц.

Балетоманы подчас пускались и на другие выдумки. На Софийке, против нового здания театрального училища, помещались французская гостиница и ресторан Роше де Канкаль. Из окон этого ресторана были отлично видны окна школы, перед которыми постоянно прогуливались воспитанницы. Как только это обстоятельство было обнаружено, балетоманы

не преминули воспользоваться столь выгодным совпадением. Собираясь в ресторане, они крупными буквами писали плакаты на манер телеграмм, которые и показывали в окна питомицам театральной дирекции. Некоторые выбирали более лаконический язык — они брали коробки спичек, воспламеняли их и прижимали к сердцу. Воспитанницы мимикой, кивками головы и улыбками отвечали на подобные приветствия. Впоследствии, увы, окна училища были замазаны белой краской, и беспроволочное сообщение прекратилось.

Среди балетоманов и театралов того времени видное место занимал Похвиснев, устраивавший скромные празднества в своей роскошной подмосковной «Константиновке», на которых можно было встретить многих представителей московского театрального мира. Гр. Апраксин, братья Вintуловы, Капканчиков, Яковлев, женившийся впоследствии на танцовщице Дюшен, и граф Баранов — прокурор московского суда, избравший себе в подруги жизни петербургскую балерину М. Н. Муравьеву — были неизменными завсегдатаями балетных представлений.

Вообще в 60-х и 70-х годах Москва живо интересовалась балетом и охотно посещала спектакли; этот интерес стал падать уже гораздо позднее, в 80-х годах.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

В былые годы на сцене Большого театра зачастую давались драматические представления силами Малого театра. Эти спектакли происходили в особенности по праздникам и привлекали массу публики. Шли «Детский доктор», «Старый капрал» с Самариным, «Испанский дворянин», всех их не упомнишь.

Часто приходилось мне встречаться еще с одним крупным артистом Малого театра, с талантливым трагиком К. Н. Полтавцевым[1]. На нем одно время держался весь драматический репертуар Малого театра. Прекрасно сложенный, одаренный красивым сильным голосом, он, как никто, умел носить исторические костюмы. Над одной его странностью многие в труппе подтрунивали—для Полтавцева не было большего удовольствия, как пойти поглядеть на балаганы, посмотреть представления Петрушки или потолкаться на ярмарке около раешников. Когда по этому поводу язвили, то он неизменно отвечал, что артисту все нужно видеть, из всего брать что нибудь для себя и, превращая, преподносить зрителю.

[1] Полтавцев, Корнелий Николаевич, род. в 1823 г., ум. 29-го декабря 1865 г. На сцене Московского Малого театра находился с 1850 г., с успехом выступая в ролях трагического репертуара.

Встречался я неоднократно и с П. М. Садовским [1]. Помню его хорошо на сцене. Если он был замечателен в пьесах Островского, то в роли Расплюева в «Свадьбе Кречинского» положительно велик. По моему мнению лучшего Расплюева после старика Прова русская сцена еще не видела. Садовский очень любил балетмейстера М. И. Петипа, и когда тот приезжал из Петербурга, они вместе отправлялись в артистический кружок и садились вдвоем в уголку за столик. Садовский почти ничего не понимал по французски, а Петипа щеголял такими же знаниями русского языка. Но несмотря на этот небольшой недостаток механизма, беседа двух приятелей бывала самая оживленная и длилась до самого утра. Садовский для оживления как природный русак пил водку, а Петипа угощался шампанским. Разговор обычно касался вопросов теа-

---

[1] Садовский, Пров Михайлович, род. 10-го окт. 1818 г., ум. 16-го июля 1872 г., один из талантливейших представителей артистической семьи Садовских, которая и до сих пор в лице заслуженного артиста Прова Михайловича Садовского, внука вышеупомянутого, украшает собою сцену Московского Малого театра. П. М. Садовский-старший был один из талантливейших артистов, поражавший удивительной правдой жизни, которую он умел вкладывать в самые разнообразные роли своего репертуара. Между прочим он был первым Расплюевым в пьесе Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского».

трального искусства, или переходил на бесконечный спор о преимуществах драмы и балета. К концу подобных бесед оба артиста удалялись домой не вполне уверенными походками, оставляя на столике целый ассортимент пустых бутылок.

Был я хорошо знаком и с С. В. Шумским [1]. Этот артист славился по всей Москве как своей игрой, так и уменьем одеваться для сцены. Московские щеголи ходили в театр смотреть Шумского, чтобы научиться у него носить тот или иной костюм. В то время между прочим пользовался большой известностью в Москве портной Э. Р. Циммерман на Кузнецком мосту. Для многих была загадкой та необыкновенная дружба, которая связывала Шумского и Циммермана. Мне случайно удалось выяснить, на чем основывалась если не вся, то большая часть этой привязанности. У Циммермана одевалась вся элегантная Москва. Я, любивший быть хорошо одетым, тоже заказывал свои костюмы у этого портного. Как то придя за заказом к Циммерману,

---

[1] Шумский (Чесноков), Сергей Васильевич, талантливый артист, вынесший на своих плечах самый разнообразный репертуар, создавая при этом в каждой роли высокохудожественный, до мелочей продуманный и до мелочей отделанный тип. Первый Кречинский в пьесе Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского».

я был принужден обождать хозяина, занятого в соседней комнате. За дверью раздавались два голоса—портного и Шумского. Невольно прислушавшись, я отчетливо различил, как Шумский совершено серьезно разыгрывал перед Циммерманом свою роль из «Чашки чая» — пьесы, которая на днях должна была итти в Малом театре. Оказалось, что знаменитый артист рассказывал портному все мельчайшие подробности своей игры, а Циммерман в это время придумывал Шумскому соответствующий покрой костюма. Подобные совещания, полагаю, играли немалую роль в сближении этих двух артистов разного ремесла.

Шумский летом жил постоянно на даче в Кунцове, в великолепной усадьбе К. Т. Солдатенкова. Там же проживал известный художник Маковский и фрейлина Стрекалова. Эта особа, любившая повеселиться, порой устраивала в парке имения вечеринки, на которых можно было встретить всех артистов-дачников и их знакомых. В такие дни вечером затевались танцы с фейерверками и иллюминацией, к которым мне всегда уж приходилось быть причастным.

На даче любил проводить свои досуги и другой известный артист, И. В. Самарин[1].

---

[1] Самарин, Иван Васильевич, талантливый артист, отличавшийся чрезвычайно тонкой отделкой

Его летней резиденцией была людная дачная местность, деревня Иванково, по Петербургскому шоссе. Самарин жил там несколько лет со своей сестрой. Летом, в жаркую погоду можно было видеть знаменитого артиста в белом чесунчевом костюме и большой шляпе панаме, идущим по полям, засеянным рожью, и декламирующим какую нибудь роль, которую ему предстояло играть зимою. Дачники, знавшие эту особенность Самарина, подчас его подкарауливали и следовали за ним, слушая превосходное чтение артиста, который, ничего не замечая, жестикулировал и помахивал в воздухе тетрадью с ролью.

Из женского персонала труппы Малого театра особенной любовью в Москве пользовалась С. П. Акимова. Это была тучная мужественная женщина, превосходно исполнявшая роли комических старух. Особенно было смешно смотреть толстую старообразную Акимову, у которой на подбородке росло что то в роде бороды, в пьесе «Клин клином вышибай». В ней она изображала сельскую пастушку в условном пасторальном костюме, с игрушечным барашком на привязи сзади, и пела

своих ролей, лучший Фамусов и Городничий на московской сцене после Щепкина и прекрасный исполнитель ролей высокой комедии и трагедии; многие пьесы Шекспира своим появлением на московской сцене были обязаны Самарину.

куплеты «Все мы жаждем любви». С ней раз произошел такой случай. В то время существовали казенные экипажы для развозки артистов, и вот однажды пол кареты, в которой ехала Акимова, провалился, и под ее ногами неожидано оказалась мостовая. Когда карета подъехала к Малому театру, стоило больших трудов извлечь из ее недр грузную артистку.

Подрядчиком этих пресловутых экипажей был некто Волков, бывший богатый человек и большой театрал. Превратностью фортуны он превратился к концу своих дней в содержателя вышеописанных рыдванов и тощих кляч, в них запряженных. Кареты эти привозили артистов в театр, а после спектакля доставляли их домой. Хотя экипажи казны и не отличались великолепием, как видно из приведенного случая с Акимовой, но все же это была затея, не лишенная смысла, если принять во внимание отсутствие в то время трамваев и даже конок. Впоследствии эти кареты были упразднены, и артистам взамен стали отпускать ничтожные суммы на извозчиков; это нововведение заставило многих пожалеть о старых допотопных каретах.

Помню хорошо Л. П. Никулину-Косицкую [1].

---

[1] Никулина-Косицкая, Любовь Павловна, драматическая артистка огромного темперамента,

Это была несравненная Офелия и Дездемона. Тонкая, глубокая артистка—она отделывала свою роль до мельчайших подробностей. В этом отношении Н. В. Рыкалова[1], превосходно исполнявшая роли княгинь, графинь и знатных дам, хотя и являлась безусловно первоклассной артисткой, но все же отличалась от Косицкой отсутствием детальной проработки создаваемого ею образа.

В то время Н. М. Медведева[2] была еще совсем молодой артисткой. Она была очень близка к артисту Малого театра В. А. Охотину. Охотин был вначале очень слабым актером, не подававшим никаких надежд, но Медведева своим постоянным влиянием и своей с ним работой со временем все же вывела его, как говорится, в люди. Если Охотин впоследствии и занимал какое либо мало-мальски видное место в труппе Малого театра, то этим он обязан был исключительно стараниям и труду Медведевой.

вкладывавшая в свое исполнение такую силу трагического переживания, что по свидетельству современников заставляла плакать весь зрительный зал. Первая Катерина в «Грозе» Островского.

[1] Рыкалова, Надежда Васильевна, замечательнейшая исполнительница ролей комических старух. Первая Кабаниха в «Грозе» Островского.

[2] Медведева (Гайдукова), Надежда Михайловна, род. 6-го окт. 1832 г., ум. 24-го сент. 1899 г., прослужив на сцене 50 лет.

К слову сказать, Н. М. Медведеву мне часто приходилось встречать в маленькой лавченке на Ильинке где то в переулке. Эта лавочка славилась своим гастрономическим товаром—рыба, ветчина, ростбиф, телятина и почки продавались там столь отменные, что за ними ездили специально из разных концов Москвы. Артисты были неизменными посетителями этого скромного магазина и Медведеву, Самарина, Садовских можно было встретить там постоянно. Порой у прилавка начинались какие либо театральные разговоры и длились часами.

С артистами Малого театра приходилось мне проводить время и не в столь съестной обстановке. В левом корпусе (ныне сгоревшем) дома Щепкина, прилегавшем к Александровскому пассажу, находился склад декораций, а на самом верху, в третьем этаже, помещалась небольшая декорационная мастерская. Вот в этой мастерской зачастую собиралась маленькая интимная компания: М. И. Лавров, Н. Я. Рябов, Садовский (дальний родственник знаменитых артистов) и я. Под скромную закуску или даже без таковой мы слушали там стихи Лаврова или сами разыгрывали какую либо пьесу собственного сочинения или неожиданно импровизировали. Общими усилиями из здесь же валявшихся декораций сооружалось подобие сцены, старые табуретки,

ящики и кадки служили реквизитом, а мелкая бутафория либо изображалась, либо заменялась подходящими предметами. Не берусь судить о достоинствах этих камерных спектаклей, но нам лично они чрезвычайно нравились и служили незаменимым отдыхом после трудового дня. Заканчивалось подобное времяпрепровождение обыкновенно походом в излюбленный нами трактир «Саратов» у Пречистенских ворот, где мы долго и оживленно вели беседы на исторические темы, при чем нашествие французов в двенадцатом году служило для нас неизменным поводом для самых горячих и, полагаю, самых нелепых дебатов.

Не могу не упомянуть еще об одном занятном персонаже, с которым мне приходилось иметь дело. Служил в Малом театре некто Д. И. Миленский. Он был очень хорош собой, высокого роста, хорошо сложен, но особым талантом не обладал. Его амплуа сводилось главным образом к изображению всевозможных эпизодических личностей демонического характера и лакеев не только в драмах, но и в операх. Сатана, черти и дьяволы выходили у него как живые. Помню прекрасные образы, которые он создавал в ролях Самиэля в опере Вебера «Волшебный Стрелок» и Тени отца в «Гамлете». Как то раз Верстовский приказал сшить Миленскому для исполнения ролей лакеев новый фрак. Когда

костюм был готов, вышло новое приказание от директора—явиться к нему на дачу и показать обновку. И вот Миленский отправился пешком к Верстовскому на дачу за Петровский парк. Так как дорога была дальняя, и артист не хотел испортить своих сапог, то он их снял, завернул в бумагу, сунул под мышку и зашагал босиком. На даче управляющего его приняли в людской, накормили на кухне и только после этого разрешили предстать пред ясные очи Верстовского. Этот эпизод может показаться невероятным, но не надо забывать, что в то время многие актеры происходили из крепостных и в обращении с ними не церемонились.

Играли в Большом театре и иностранные драматические артисты. Выступала со своей труппой Ристори, а также Росси, Поссарт, Сальвини и Ольридж. Айра Ольридж, родом негр, выступал с труппой Малого театра как гастролер. Давали все Шекспира, при чем Ольридж играл по английски, ни слова не понимая по русски. Постановщики сцены, артисты и в особенности режиссер Богданов были в невероятном затруднении, не зная, каким образом заставить себя понять — тогда мне пришло на ум предложить свои услуги в качестве переводчика. Когда я подошел к Ольриджу и заговорил с ним по английски, знаменитый трагик обрадовался как дитя. До

сих пор вижу перед собой его улыбающееся лицо и блестящие большие белые зубы.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Преемником Львова оказался Неклюдов, но он не долго управлял московскими театрами и уступил свое место Николаю Ивановичу Пельту, служившему ранее, в течение долгих лет, инспектором репертуаров. Это был чрезвычайно корректный и строгий чиновник, очень худой, ходивший в золотых очках, тщательно причесанный и тщательно одетый. В присутствие он являлся всегда очень поздно, так как был занят дома своим туалетом, по несколько часов проводя перед зеркалом и исправляя ту или иную погрешность. Лицо его всегда сохраняло сухое оффициальное выражение, смягчавшееся лишь при виде воспитанницы Карпаковой, к которой он благоволил. Черствый человек — он принес мало пользы театру.

Н. И. Пельт умер в 1872 году. После его смерти судьбы московских театров попали в руки не одному управляющему, а целому триумвирату в составе Л. Н. Обера, В. П. Бегичева и Кавелина. О первом из них я уже имел случай говорить, вспоминая свое поступление на службу. В 70-х годах он был уже пожилым человеком, сохранившим в себе все черты старого николаевского бюрократа.

Кавелин занимал в свое время должность управляющего контролем дворцового ведомства. Он был чрезвычайно приятный, неглупый и обходительный человек. Его ровному характеру оставалось только завидовать, а вместе с тем с ним постоянно приключались неприятности, виною чего была его слабохарактерность. Кавелин был всецело под влиянием старшего ревизора театров, Терещенко. Этот Терещенко был крайне неприятною придирчивою личностью, всех притеснявшей и всем создававшей препятствия, прикрываясь именем Кавелина. Он был первопричиною многих происшествий, наделавших в свое время не мало шуму. Вспоминаю один факт особенно скандального характера. В последний день масленицы после вечернего спектакля хор итальянской оперы собрался на сцене, на площадке у дверей директорской ложи, чтобы, дождавшись выхода Кавелина, проститься с ним перед своим отъездом на другой день за границу. Дежурный чиновник вошел в ложу, чтобы доложить и вызвать Кавелина. Как только последний вышел, вдруг неведомо откуда выскочила какая то женщина и со всего размаху закатила ему пощечину. Все страшно смутились, Кавелин круто повернулся и скрылся за дверями ложи, а чиновник догнал и задержал женщину. Она оказалась цветочницей и мастерицей головных уборов при

театре, Делядвез. При опросе выяснилось, что она была в конторе, где ее сильно обидел Терещенко, объявив, что делает это по распоряжению Кавелина. Больная и нервная Делядвез решила отомстить своему обидчику и наградила его оплеухой, не подозревая, что никто даже и не докладывал ему об ее деле. Кавелин тогда подавал в отставку, но ее не приняли и уговорили остаться. Упомянутый эпизод лишь наиболее крупный из тех неприятных случаев, которые по милости Терещенко то и дело обрушивались на Кавелина, человека мягкого, деликатного и любезного в обращении со всеми.

Теперь остается сказать несколько слов о В. П. Бегичеве [1], завершавшем этот театральный триумвират. Бегичев был в то время известен всей Москве — литератор, автор многих пьес, шедших и в Москве и в провинции, любитель и знаток театрального искусства, друг писа-

[1] Бегичев, Владимир Петрович, род. в 1830 г., сконч. 7-го ноября 1891 г. в Петербурге. 30-го сентября 1864 года был назначен инспектором репертуара казенных театров в Москве, в каковой должности пребывал до 1881 года, когда получил пост управляющего театрами. В 1882 г. был неожидано уволен от службы. Бегичев был недурной драматург и переводчик; его перу принадлежат пьесы: «Школьный учитель», «Бурное утро», «Фофочка», и др, Д. И. Мухин характеризует Бегичева как «прекрасно-воспитанного и образованного человека, глубокого знатока сцены»,

телей, музыкантов и художников — он пленял всех своей обворожительной наружностью и голубыми бархатистыми глазами. В его квартире, а жил он в Благородном собрании, постоянно собиралась куча знаменитостей. Там я встречал и Тургенева, и Даргомыжского, и Серова, и Островского, и Рубинштейна, и Чайковского, и Маркевича, и многих других. Главной приманкой в этом салоне была красавица жена самого хозяина. Он сравнительно незадолго до этого женился на Марии Васильевне Шиловской, известной меценатке, страстно влюбленной в театр вообще и в оперу в частности. Она была тонким знатоком музыки, прекрасно исполняла романсы Глинки, шалила пером и ее остроумную и живую беседу любили многие. Посещать эту просвещенную, чувствующую искусство, чету было сущим удовольствием.

На квартире у Бегичева обыкновенно собирались и первые заседания и совещания по поводу новых постановок. На этих заседаниях обычно присутствовали все лица, возглавляющие самостоятельные отделы монти-

---

который «любил и понимал сценическое искусство во всех его видах. Он строго следовал великим традициям Большого театра. Был искренним другом артистов, чистосердечно готовым помогать им в их трудах по силе своей возможности». (Д. И. Мухин, «История Московского балета», стр. 567.)

ровочной части. Там рассматривались макеты, которые в то время по своей конструкции были крайне примитивны, даже без красок и без освещения; это уже гораздо позднее стали создавать сложные макеты, раскрашенные, с деталями и приспособленные к сценическому освещению.

В 1873 году, когда задумали ставить в Большом театре сказку Островского «Снегурочку» для бенефиса Живокини, все заседания в присутствии автора собирались у Бегичева.

А. Н. Островский особенно подробно не заявлял своих желаний и детальных указаний по постановке декораций не делал, ограничиваясь приемом макета в том виде, в каком он представлялся художником. Только по поводу сцены таяния Снегурочки, роль которой была поручена Федотовой, было много дебатов, пока не пришли к такому заключению: было решено окружить Снегурочку несколькими рядами очень небольших отверстий в полу сцены, из которых должны были подниматься струйки воды, которые, сгущаясь, должны скрыть фигуру исполнительницы, опускающуюся незаметно в люк под лучом прожектора.

Островский особенно рьяно обсуждал эту сцену, а также делал свои указания относительно костюмов птиц в прологе. Он требовал, чтобы последние были как можно более

реальны, и настаивал на их выполнении бутафорским способом, сделавшим костюмы крайне сложными и неудобными.

У Бегичева же обычно проигрывалась музыка новых опер и балетов. Относительно музыки Чайковского, написанной специально для «Снегурочки», А. Н. Островский неоднократно выражал мнение, что музыка эта, несмотря на свою прелесть, к ней не подходит, ибо не выражает сущности его сказки.

В доме у Бегичева бывала часто чета Римских-Корсаковых. Сам Н. С. Римский-Корсаков, сын известного в Москве лица и камергер, был очень богат и владел прекрасным домом в Камергерском переулке, в котором потом помещался театр Горевой, затем Корша, а ныне Художественный. Он был завзятый театрал, кумир женщин, жил невероятно широко и вскоре прожил все свое огромное состояние. Когда он умер, будто бы, приняв, как говорили тогда, черезчур сильную дозу комфортатива, его не в чем было хоронить. В. П. Бегичев отдал свой камергерский мундир, в который и одели покойника. Римский-Корсаков был женат на дочери своего управляющего—очень богатого человека. Эта особа отличалась редкой красотой и болезненной эксцентричностью. Она бросила своего мужа и переехала на постоянное жительство в Париж. Там она добилась приема ко двору На-

полеона III, где и поражала всех своими туалетами. Оголение и декольте были доведены ею до безобразия. Однажды императрица Евгения, всегда отличавшаяся своей терпимостью, была вынуждена потребовать удаления Корсаковой из дворца в виду непристойности ее туалета. Этот разительный скандал наделал в свое время много шуму.

Говоря о салоне Бегичевых, не могу мимоходом не обмолвиться и о другом московском салоне, в который я также был вхож — это салон Араповых. Мадам Арапова обладала хорошим голосом и очень недурно пела. Поклонница итальянской оперы, она часто устраивала у себя на дому концерты, в которых выступала сама на ряду с певцами профессионалами. Как то раз у Араповых была даже поставлена опера «Риголетто» с итальянскими певцами и с Араповой-Джильдой. Музыкальную часть в этом полу-любительском спектакле организовал дирижер Бевиньяни, а вся обстановка была выполнена мною. Этот спектакль прошел с невероятным успехом перед многочисленным избранным обществом. Сам генерал Арапов занимал одно время пост московского обер-полицмейстера. Это был очень гостеприимный и радушный человек, не лишенный некоторого эксцентризма. Так, например, у него в кабинете стоял очень хорошо сделанная модель пожарной части

с каланчею и прочими аттрибутами подобного учреждения. Когда генерал к кому либо особенно благоволил, он брал его под руку, подводил к этой модели и предлагал надавить кнопку, находившуюся у подножия здания. Стоило тронуть пальцем эту кнопку, чтобы моментально появились на каланче знаки, означающие пожар. Эти знаки по араповской терминологии соответствовали тому вину, которое суждено было выпить чествуемому гостю. Генерал громко смеялся, хлопал в ладоши и приказывал лакею принести бутылку соответствующей марки.

Салон Араповых все же значительно разнился от салона Бегичевых как составом посетителей, так и общим художественным интеллектом хозяев.

Московский театральный триумвират был создан при директоре Борхе. После его отставки в 1866 году театрами короткое время управлял Гедеонов-сын, а затем наступило директорство пресловутого барона Кистера, установившего драконовы законы экономии. Необходимость экономить у барона Кистера являлась не только предписанием свыше, но и индивидуальным убеждением. Этот человек входил во все мелочи управления театрами, проверял все мельчайшие счета хозяйственной части, во время ремонта театра в Москве лично лазил на крышу и осматривал все де-

тали работ. Он был грозою всех чиновников, но зато надо отдать ему справедливость, что, когда он оставил службу, то смог представить громадную сумму в сорок миллионов рублей, как результат своих сбережений по министерству двора. Новый министр двора граф Воронцов-Дашков предложил использовать эту сумму на капитальные реформы и нужды петербургских и московских театров, и это предложение после своего утверждения стало проводиться в жизнь новым директором И. А. Всеволожским.

В 1881 году В. П. Бегичев был назначен управляющим конторою московских театров. Это случилось при бароне Кистере, но не прошло и двух-трех недель после этого, как Кистер был уволен, и на его место назначен Всеволожский.

В Большом театре, само собою разумеется, всех заинтересовал вопрос, останется ли на своем посту при новом директоре Бегичев. По этому вопросу Владимир Петрович был вызван в Петербург к Всеволожскому для переговоров, оставался там довольно долго и писал в Москву, что все разговоры с директором клонятся к благоприятному окончанию. Действительно, через некоторое время он возвратился в Большой театр, но уже не управляющим конторою, а всеми казенными московскими театрами, т. е. другими словами

с большим служебным повышением и с значительными правами. Управляющим конторою он сам себе назначил бывшего бухгалтера театров Г. И. Малышева. Артисты и служащие, любившие Бегичева, были все очень довольны его назначением и повышением. Ко всеобщему удивлению благополучие это продолжалось не долго. Месяца через два после этого я был вызван в Петербург к директору по служебным делам. Как то мы сидели с Всеволожским в его квартире и обсуждали какие то нужды декорационной части, как вдруг дежурный чиновник подал ему большой конверт с красной сургучной печатью. Директор извинился, вскрыл конверт, прочел бумагу и не смог скрыть своего удивления. Обращаясь ко мне, он покачал головой и сообщил:

— Что это бедному Владимиру Петровичу так не везет? За что такая немилость? Вот министр уведомляет меня, что он решил уволить Бегичева, упразднить должность управляющего московскими театрами, а на должность управляющего конторой назначить Павла Михайловича Пчельникова. Все это так для меня неожиданно, так неприятно; меня не спросясь, увольняют Бегичева. Жаль, очень жаль полезного человека!

Я взвесил всю тяжесть этого неожиданного и незаслуженного удара и, выйдя от директора под очень неприятным впечатлением, отпра-

вился на почту и дал срочную телеграмму в Москву, решив заранее частным образом предупредить обо всем несчастного Владимира Петровича. Следствием моей телеграммы было то, что Бегичев успел подать в отставку до получения им оффициального извещения об его увольнении.

Почему был отрешен от службы Бегичев, для многих в то время осталось тайной, но я склонен предположить, что виною всего этого была одна загадочная и памятная история. Я уже где то упоминал, что в Москве в то время была известная гостиница «Россия», хозяином которой являлся француз Гашедуа. В. П. Бегичев был довольно близок с женою Гашедуа, через посредство которой обделывал какие то свои денежные дела. Незадолго до отставки Бегичева в Москву приехала Сара Бернар. На спектакли с ее участием был объявлен абонемент. Кстати сказать, знаменитая французская актриса не пользовалась почти никаким успехом — театр пустовал. Однажды, когда должен был итти спектакль «Дамы с камелиями», Сара Бернар, приехав в театр и начав пьесу, почувствовала себя плохо, у ней пошла горлом кровь—она была тогда ужасающе худа и производила впечатление совершенно больного человека—и представление пришлось оборвать на первом же акте. Надо было возвращать публике деньги и вот

тут то и случилось непонятное явление — денег не оказалось в дирекции: В. Н. Бегичев несколько дней очень волновался, пока откуда то не появились необходимые суммы для расплаты с публикой. Слухи обо всей этой истории не замедлили распространиться по Москве и конечно дошли и до Петербурга.

Утверждать ничего не смею, но думаю, что, быть может, то, что не было известно недавно вступившему в должность Всеволожскому, могло быть известно министру двора, или еще кому нибудь стоявшему выше.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

В конце 60-х и в начале 70-х годов сборы от балетных представлений в Москве вдруг начали сильно падать. На сцене красовался ряд замечательных танцовщиц, а публика все меньше и меньше посещала спектакли. Тогда я вошел в дирекцию с предложением, не имевшим ничего общего с моей специальностью. Я предложил поставить новый балет по моему либретто, пригласив для этого балетмейстера из заграницы. Мое предложение было принято, и из Австрии был выписан балетмейстер Рейнзингер. Написав либретто балета «Волшебный башмачек», сделав для него эскизы костюмов и декораций, я поручил композитору Мюльдорферу сочинить му-

зыку. Первое представление балета в бенефис Собещанской, 14-го декабря 1871 года, с бенефицианткой в роли Сандрильоны, имело необыкновенный успех, и мое детище надолго укрепилось в репертуаре Большого театра. Балет этот привлекал публику главным образом своей трюковой стороной—в нем я впервые применил цветное электрическое батарейное освещение, выдумал массу неожиданных эффектов и даже выпустил на сцену колесницу, запряженную велосипедом. Участвовала в спектакле вся балетная труппа, причем Рейнзингер поставил множество танцев, ввел громадное маскарадное шествие, и все это вместе взятое с интересными костюмами и многочисленными превращениями заставило москвичей снова обратить свои взоры на балет.

Рейнзингер раньше ставил много балетов за границей, преимущественно в Праге и в Лейпциге. В Москве он квартировал у меня на Спиридоновке, и мы вместе по вечерам, после спектакля, вели долгие беседы относительно постановки «Волшебного башмачка». Рейнзингер был истый австриец и часто во время спектакля, в антрактах, убегал из театра в маленький ресторанчик немца Вельде, находившийся позади Большого театра. Там, усевшись за чистенький столик, он наскоро выпивал кружку пива и бежал обратно в театр

к началу акта. Впоследствии эту же привычку имел балетмейстер Гансен, и мне не раз приходилось разделять с ним компанию.

Из старых балетов делал сборы почти исключительно только «Корсар» с Собещанской и Соколовым, исполнявшим роль Конрада, ранее исполнявшуюся Монтассю.

Так как мое первое выступление в качестве либреттиста оказалось удачным, то через несколько лет я предложил дирекции новый балет своего сочинения «Кощей бессмертный» с музыкой Ю. Гербера. Этот балет также увидел свет в постановке того же Рейнзингера, но в этот раз моему детищу не повезло. На одном утреннем представлении на масленице, в одной из верхних уборных, где одевались кордебалетные танцовщицы, одна из них неосторожно приблизила пачку тарлатановых юбок к газовому рожку. Материя вспыхнула и загорелась, артистка совершенно растерялась, стала метаться по уборной и звать на помощь. Ее подруги в панике начали срывать с себя костюмы и с громкими криками выбегать из комнаты. Когда подоспели дежурные пожарные, почти все костюмы, во множестве наваленные на полу, были в огне. Пожар удалось быстро локализовать, но виновнице его всякая помощь была уже излишня. В бессознательном состоянии ее отправили в больницу, где она после нечеловеческих

страданий и скончалась. В виду того, что этот балет был чрезвычайно тщательно обставлен, в особенности в костюмной части, а большинство из последних погорело во время пожара, его пришлось совершенно снять с репертуара.

Через несколько лет мне снова пришлось выступить в качестве либреттиста в постановке балета «Бабушкина свадьба», музыка Ю. Гербера, танцы Рейнзингера. Балет этот хотя и был поставлен более скромно, чем два предыдущих моих произведения, но, не смотря на это, пользовался большим успехом и долго не сходил с репертуара.

Среди новых балетов необходимо отметить появление такого крупного произведения как «Лебединое озеро» П. И. Чайковского [1]. В то время почти никто не понял музыкальных красот этого балета и нового способа его построения, а увидали в нем лишь необычайный спектакль, показавшийся скучным и ненужным. Правда, в то время от балетной музыки привыкли ждать иного—симфонической разработки и в намеках не существо-

---

[1] «Лебединое озеро», фантастический балет в 4-х действ., муз. П. И. Чайковского, поставлен впервые на московской сцене балетмейстером Юлиусом Рейнзингером 20-го февраля 1877 г. в бенефис балерины Карпаковой.

вало, а преобладали и нравились лишь легкие танцовальные мотивы. Обычно даже балетмейстеры сами делали точные указания композиторам, какие им нужны мелодии для танцев. П. И. Чайковский перед написанием балета долго добивался, к кому можно обратиться, чтобы получить точные данные о необходимой для танцев музыке. Он даже спрашивал у меня, что ему делать с танцами, какова должна быть их длина, какой счет и т. под. Я, разумеется, как лицо в этом мало сведущее, не смог дать ему почти никаких указаний. При постановке балета П. И. Чайковский принимал живейшее участие в его декорационном оформлении и много беседовал об этом со мной. Особенное внимание было уделено Петром Ильичем финальному акту. В сцене грозы, когда озеро выходит из берегов и наводняет всю сцену, по настоянию Чайковского был устроен настоящий вихрь— ветки и сучья у деревьев ломались, падали в воду и уносились волнами. Эта картина удавалась очень эффектно и занимала Петра Ильича. После грозы, для апофеоза, наступала заря, и деревья под занавес освещались первыми лучами восходящего солнца. Первой Одеттой была Карпакова, но в то время на горизонте московского балета появилась уже новая звезда, Л. Н. Гейтен, долго сиявшая на небосклоне Большого театра.

Первое выступление Гейтен произошло в балете «Трильби», когда она еще была почти совсем девочкой. Это выступление мне очень памятно, как по очаровательному образу, созданному юной танцовщицей, так и по одному инциденту, чуть не повлекшему за собой крупного несчастья. Комическую роль крестьянина в этом спектакле исполнял артист Эспиноза. Он был удивительно странным человеком. Родом испанец, с совершенно коричневым цветом лица, бритый, с громадным крючковатым носом, он поражал всех своим миниатюрным ростом—это был сущий карлик. Само собою разумеется, что хотя он и славился своими прыжками, пируэтами и чисто акробатическими тур-де-форсами, но найти роль для подобной фигуры было делом незаурядным. В «Трильби» он был вполне на месте. В первом акте этого балета, где декорация изображает сельскую комнату с большим горящим очагом, Эспиноза, никого не предупредив, вдруг стал импровизировать что то около этого очага, где пламя было настоящее. По ходу действия как раз в этот момент из трюма посреди пламени должна появиться Трильби-Гейтен. В то время, когда танцовщица уже показалась из люка, Эспиноза неожиданно накрыл ее своим носовым платком. Платок, соприкоснувшись с пламенем очага, вспыхнул и грозил обжечь лицо молодой девушки.

К счастью, находясь в трюме и руководя подъемом, я во время заметил манипуляции Эспинозы и успел распорядиться, чтобы люк отдали назад. Одновременно я раздраженно отдернул Эспинозу, крикнув ему на сцену сквозь отверстие пола:

— Что вы делаете!

Он смутился и с горящим платком отбежал в сторону от очага. Но самое любопытное было после окончания действия—Эспинозу абсолютно нельзя было убедить, что своей необдуманной игрой он мог подвергнуть Гейтен тяжелому обжогу лица. Сколько все ни старались разъяснить ему это совершенно очевидное последствие его безрассудства, он только качал головой и недоверчиво ухмылялся.

Элен Гейтен, кроме прекрасного исполнения так называемых классических танцев, завоевала себе широкую известность и как первоклассная мимическая артистка. Исполнение ею роли Эсмеральды трогало зрителей до слез—это было что то удивительное. В характерных танцах она невольно зажигала всех своей энергией и огнем.

Почти одновременно с Гейтен, в конце 70-х годов, в Московской театральной школе стала обращать на себя внимание своими превосходными способностями молодая воспитанница Е. П. Калмыкова. Ею заинтересовался страстный любитель театра, музыкант, поэт

и композитор, принц П. Г. Ольденбургский. Сумасбродный чудак бывал часто в Москве, и для него специально по утрам в Большом театре давались особые спектакли. Исполнялись его собственные музыкальные произведения и давался первый акт балета «Наяда и рыбак» с участием воспитанницы Калмыковой—все это в полных декорациях, костюмах и освещении. Принц сидел в партере в абсолютном одиночестве, так как на подобные представления никого не допускали. В каждый свой приезд принц Ольденбургский посещал театральную школу, все осматривал наивнимательнейшим образом и расспрашивал всех воспитанниц, как учатся и какие делают успехи. Такому же осмотру каждый раз подвергался и Большой театр. Так как принц бывал сравнительно часто в Москве, то и осмотры эти повторялись часто и порядком всем надоели. В качестве руководителя в этих экспедициях к Ольденбургскому приставляли меня. Целые пол дня мне приходилось ходить по сцене, лазить на колосники, спускаться в трюм и путешествовать по мастерским. При этом принц каждый раз задавал мне одни и те же вопросы и получал с моей стороны одни и те же ответы. Через некоторое время я даже настолько привык, что заучил наизусть весь порядок и последовательность этих неизменных расспросов.

В то время Москва заполучила нового балетмейстера Гансена. Он был выписан из Лондонского театра Ковент-Гарден, где составил себе имя как талантливый постановщик. Одной из его первых работ была постановка балета «Дева ада». Надо сказать, что в декоративном отношении это была не совсем обычная работа. Московская дирекция готовила балет «Баядерка», который по каким то обстоятельствам не пошел, и вот вышел приказ Гансену поставить «Деву ада» в декорациях и костюмах, заготовленных для злополучной «Баядерки». Понятно, что несчастный балетмейстер рвал на себе волосы при мысли о таком дебюте. Мне, как декоратору, пришлось взять на себя обязанности Прокруста и переиначивать декоративную обстановку, согласно новому либретто. В конце концов балет все таки был поставлен и, постольку-поскольку, вышел не так уж плохо. Второй постановкой Гансена был балет «Летний праздник»—в нем на сцене изображалась речная гонка на легких гичках. Пришлось долго трудиться, пока не удалось добиться мало-мальски интересного эффекта. Затем Гансен ставил маленький балет «Эглея» на классический греческий сюжет с музыкой Ю. Гербера и большой балет «Арифа». На этой постановке мне придется немного остановиться и рассказать довольно забавный случай, происшедший лично со мной.

Бывая очень часто за границей, я невольно пленился манерой письма французских художников-импрессионистов. Мне чрезвычайно нравилась та исключительная прозрачность красок, невыписанность отдельных частей, игра света и тени и вместе с тем всегда точная ясность рисунка, наблюдавшаяся у французов. У нас же в Москве в то время обязательно требовалась самая тщательная отделка деталей, аккуратность и мельчайшая, чисто академическая выписка всех подробностей, в особенности в декорациях архитектурных. Вот я и решил заказанные мне декорации к балету «Арифа» исполнить во французской манере письма. Но, увы, моя деятельность, как реформатора декорационных традиций, встретила такую дружную оппозицию, что мне раз и на всегда пришлось отказаться от новаторства в области декорационной живописи. Театральное начальство, правда, в деликатной форме, но все же твердо дало мне понять, что подобная манера исполнения столь туманна и неопределенна, что совершенно не приличествует императорским театрам. Что бы сказали эти господа теперь, увидев декорации Лентулова и Кончаловского или конструктивные осуществления новых художников...

Другому моему новшеству, встреченному столь же сильной оппозицией, все же не су-

ждено было погибнуть. С водворением газового освещения я пробовал делать на сцене абсолютную темноту при так называемых «чистых переменах». Теперь этот способ применяется всюду, как очень удобное средство скрыть от зрителя то, что делается на сцене— подъем и опускание декораций, уборку и расстановку бутафории, перемещение артистов и т. п. Но тогда это было новшество, и конечно его нашли неудобным и недопустимым. Не смотря на все это, я все же, вопреки желанию театрального начальства, время от времени выключал свет при чистых переменах и мало по малу ввел этот обычай в обиход Большого театра.

Теперь мне надо сказать несколько слов о балетных дирижерах. В конце 70-х годов на смену Богданова явился С. Я. Рябов. Он был известен в Москве как бальный дирижер, и без него не обходился ни один хороший бал. До своего выступления в качестве руководителя оркестра во время балетных спектаклей он играл на скрипке. Это был почти гениальный самоучка, принесший немалую пользу московскому балету. Одновременно с ним продолжал службу Гербер. Артист солист, первая скрипка в оркестре балетного состава—Гербер был популярнейшим дирижером в Москве. Его перу принадлежат многочисленные балеты и отдельные танцовальные

номера, написанные им за время его службы в Большом театре. Музыка его сочинения, кроме талантливости композиции и мелодичности, отличалась совершенно исключительной танцовальностью. В этом отношении на первом месте надо поставить балеты «Папоротник», «Ариадна», «Кощей» и «Стелла». Кроме дирижерской и композиторской деятельности Гербер был занят в театре еще и как инспектор оркестра.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

В 70-х годах русская опера продолжала влачить такое же жалкое существование как и в предыдущее десятилетие. Новых певцов с большими голосами почти не было, а музыкальные произведения хотя и появлялись, но в общей суматохе итальянщины их почти не замечали.

Большим триумфом на пути развития отечественной оперы было появление «Демона» Рубинштейна[1]. Это произведение сразу получило надлежащую оценку и создало громадную славу своему автору. В разговорах со мной Рубинштейн неоднократно выражал

---

[1] Первое представление «Демона» Рубинштейна в Большом театре состоялось 22-го окт. 1879 г. под управлением капельмейстера Бевиньяни

мысль, что сам Демон не должен появляться на сцене, лишь его голос должен раздаваться откуда то из пространства. Рубинштейн был очень требовательным музыкантом и относился к постановке своих опер с невероятным вниманием. Помню, как однажды, уже гораздо позднее, в день моего 25-летнего юбилея, когда Рубинштейн сам лично дирижировал «Демоном», он вдруг во время спектакля остановил оркестр в третьей картине ущелья и заявил, что мало свету и он ничего не видит. Произошел громадный переполох, все смутились и несколько человек сразу кинулись в осветительную будку, чтобы прибавить свету, после чего опера продолжалась своим чередом. Многие тогда испугались, так как вообразили, что Антон Григорьевич слепнет — он был уже стар в то время и глаза его были слабы, — но это оказалось ложной тревогой.

Помню, была в то время попытка поставить оперу «Граф Нулин» Григория Лишина — известного автора многих популярных романсов. Лишину страшно хотелось видеть и слышать свое произведение на сцене, и он постоянно досаждал своими просьбами В. П. Бегичеву. Постановка оперы не состоялась из за отсутствия средств в дирекции, но Лишин был уверен, что это только оффициальный мотив, а корень зла в кознях его врагов.

В конце 70-х годов мне пришлось ставить вместе с П. И. Чайковским для экзаменационного спектакля в Консерватории его оперу «Евгений Онегин». Хотя спектакль был интимный, не для широкой публики, но Петр Ильич страшно волновался. Его бессмертное произведение, как и надо было ожидать, произвело на всех присутствующих громадное впечатление. После спектакля мы собрались в курилке и начали подробно обсуждать новую оперу. В этой беседе принимали живое участие Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский и я. Н. Рубинштейн с жаром доказывал, что произведение Чайковского является столь крупным достижением русского искусства, что его необходимо вынести на суд широкой публики. П. И. Чайковский со свойственной ему скромностью возражал Рубинштейну, указывая на многочисленные технические недостатки своего произведения, на интимность его музыкального замысла и еще на тьму причин, казавшихся ему очень важными. Но Н. Рубинштейн не унимался, говоря, что все доводы Чайковского—пустяки, что «Онегин» должен итти в Большом театре и что он ручается за успех. Наконец Чайковский стал сдаваться и подыскивать способы аранжировки оперы для большой сцены. Он тут же решил с Н. Г. Рубинштейном, что необходимо кое где усилить оркестровку, припи-

сать танцы на балу 6-й картины и поправить еще кое какие мелочи. Следствием этой беседы и упорства Н. Рубинштейна было появление впоследствии «Евгения Онегина» в окончательной сценической редакции—произведения, которое до сих пор украшает репертуар всякого русского оперного театра [1].

Дирижером оркестра после Шрамека был приглашен известный в Москве итальянский капельмейстер Бевиньяни, о котором я уже говорил выше. Бевиньяни дирижировал больше операми иностранных композиторов, но иногда вел и русские: так, например, ему пришлось дирижировать в первый раз «Демоном», когда пел Корсов. Между прочим Бевиньяни был первым капельмейстером, который во всех операх, где есть балет, сам дирижировал танцами, а не уступал свое место балетному дирижеру. До него был заведен порядок, по которому оперный дирижер, дойдя в партитуре до танцев, уходил из оркестра, а вместо него за пульт садился С. Я. Рябов. В конце 70-х годов появился еще талантливый капельмейстер Щуровский, но он дирижировал крайне редко и вскоре вовсе покинул службу в театре. Этот даровитый человек страдал тяже-

---

[1] Первое представление «Евгения Онегина» в Большом театре состоялось 11-го янв. 1881 г. под управлением Бевиньяни.

лым недугом, помешавшим ему сделать ту карьеру, которая была ему обеспечена природой—он пил горькую и кончил свои дни очень печально.

Оперным режиссером в то время был певец А. Д. Дмитриев—более чем слабый режиссер, но к счастью московской сцены он недолго занимал пост художественного руководителя сцены, зато помощник его, а затем и режиссер, В. В. Стерлигов был очень полезным работником в театре. Он нес безропотно всю работу по текущему оперному репертуару и ставил бесчисленное количество хотя и не блестящих, но все же новых постановок. Свою карьеру Стерлигов начал оперным суфлером и постепенно выработался в человека, которым Большой театр дорожил более 25-ти лет.

Оперная труппа продолжала блистать отсутствием интересных артистов. За редким исключением большинство певцов не выходило из ряда посредственностей. Безусловно самой яркой фигурой московской сцены являлась тогда Е. П. Кадмина.

Незадолго до поступления в Большой театр выпущенная из консерватории, эта певица обладала великолепным голосом и незаурядным драматическим талантом. Своими черными вьющимися волосами, большими выразительными глазами и немного восточным

типом лица она напоминала волшебного юного демона. По своему характеру Кадмина была порывистой, нервной женщиной. В то время в итальянской опере блистал тенор Станио—красавец собой, с прекрасным голосом и выразительной игрой, особенно проявлявшейся в «Гугенотах». Кадмина, насколько можно было заметить, увлекалась Станио. Она не пропускала ни одного спектакля с его участием, и часто можно было видеть, как талантливая артистка бьется в истерике после какой либо сцены, особенно патетически проведенной Станио. Впоследствии Кадмина уехала в провинцию, вышла замуж и погибла какой то трагической смертью, подробности которой для меня остались неизвестными. Кадмина была очень дружна с своей подругой по консерватории Климентовой, вышедшей впоследствии замуж за С. А. Муромцева, бывшего председателя 1-й Государственной Думы. Эта певица также пользовалась в свое время большим успехом. С ней много занимался Н. Г. Рубинштейн и принес ей несомненную пользу в усовершенствовании ее таланта.

Среди мужского персонала труппы особенным успехом пользовался Радонежский. Это был мужчина громадного роста, широкий в плечах, с густой окладистой черной бородой, любивший петь на концертах сантиментальные, нежные романсы. Его боевым номе-

ром был романс «Очи черные», после исполнения которого публика неизменно вызывала Радонежского на бис. Затрудняюсь определить, что больше нравилось публике в этом номере, голос ли певца, или его необычайно комический облик при пении романса, но, грешный человек, думаю, что скорее последнее чем первое.

Делались в то время попытки обновления голосов оперной труппы. По усиленной просьбе известного опереточного певца А. Давыдова, во что бы то ни стало желавшего пожинать лавры на сцене Большого театра, ему был дан дебют в партии Торопки в «Аскольдовой могиле». Дебют этот вышел очень плачевным. В третьем акте Давыдов так растерялся, что никак не мог начать свою партию, а начав еле-еле окончил. Этим конфузным приключением и завершилась его карьера в Большом театре. Аналогичный крах постиг и другого опереточного певца, А. Л. Леонова—он с таким треском провалился, что чуть сам не убежал из театра от своего пения.

В оперной труппе был еще тенор Орлов, считавшийся хорошим певцом, но на торжественном спектакле по случаю коронации Александра III он пустил такого петуха, что даже человек абсолютно лишенный слуха мог бы сразу различить фальшивый звук.

Кстати заговорив о торжественных спектаклях, не могу не упомянуть об одном за-

бавном инциденте. Во времена управления театрами Бегичева и Кавелина, по какому то торжественному случаю, чуть ли не в связи с приездом шаха персидского, было решено вычистить плафон зрительного зала Большого театра. Для этого был приглашен специальный подрядчик, который выстроил громадные мосты и произвел всю эту работу. По окончании подряда при приемке заказа, когда мосты уже были разобраны, театральное начальство к своему ужасу обнаружило, что часть потолка над оркестром оказалась нетронутой. Теперь, после чистки плафона, эта грязная полоса прямо таки выпирала наружу и невольно бросалась в глаза. Положение было безвыходное. Оставалось очень мало времени до предстоявшего торжества, да и расходы, связанные с постройкой мостов, вновь выливались уж не в такую малую сумму. В подобных затруднительных случаях в дирекции почему то вошло в обычай обращаться к главному машинисту-механику сцены. И на сей раз изменений в театральном ритуале не произошло, и я был срочно вызван в контору к Кавелину, которого я нашел очень расстроенным и озабоченным. После двух-трех ничего незначащих общих фраз Кавелин сразу приступил к делу.

— Помогите нам, Карл Федорович, найдите способ выйти из этого грязного положения —

ведь вы сможете, если захотите,—я вас знаю,— закончил свою просьбу управляющий.

Я ответил, что дело это абсолютно не по моей части, а касается исключительно архитектора, и поэтому я затрудняюсь брать на себя не принадлежащие мне функции.

— Совершенно верно,—перебил меня Кавелин,—но архитектору потребуются мосты, а для этого нужны деньги, да потом время, не забудьте, что в нашем распоряжении осталась какая нибудь неделя, а ведь прекращать спектакли нельзя: репертуар объявлен, продажа билетов началась. Нет, Карл Федорович, вы уж не отнекивайтесь, я вас прошу об этом в личное одолжение. Помогите нам.

— Хорошо,—согласился я,—только вы уж мне не мешайте в работе и не беспокойте.

И вот в продолжение нескольких спектаклей публика и члены дирекции, посещавшие по вечерам театр, с удивлением могли видеть, как без всяких подмостков и видимых приспособлений потолок над оркестром постепенно очищался, а к концу недели предстал в совершенно чистом виде, подогнанный под общий тон всего плафона зрительного зала. Довольная дирекция окрестила меня «магом и волшебником» и стала приставать с расспросами, как мне удалось произвести всю работу. Я отнекивался и шутя заявлял, что это мой секрет. Секрет же был очень прост.

Всю очистку потолка я делал посредством довольно большой висячей платформы. Эта платформа каждое утро поднималась вверх на канатах, укрепленных на большом валу между стропилами плафона и пропущенных сквозь специально сделанные отверстия в потолке, а вечером перед началом спектакля опускалась вниз, отвязывалась и убиралась в сарай. Чистка же потолка и устройство платформы были проделаны рабочими и малярами декорационной части.

В те времена труд театральных рабочих оплачивался очень плохо, а число самих рабочих было столь незначительно, что едва позволяло справляться с теми простыми постановками, которые были в репертуаре. Правда, разрешалось для очень сложных спектаклей нанимать поденщиков со стороны для помощи, но в большинстве случаев эти помощники, мало знакомые с театральным делом, являлись только помехой. Штатные рабочие в награду за труды, кроме жалованья, получали казенную квартиру с отоплением и освещением, да золотые и серебряные медали за выслугу лет. На рождестве и маслянице за двойные спектакли рабочие получали отдельное вознаграждение в размере ничтожной суммы в 20 копеек. Иногда делались попытки улучшения быта рабочих, так, например, было сокращено число штатных рабочих, и из по-

лучившихся от этого сокращения свободных сумм были увеличены оклады оставшихся, но все эти меры являлись лишь паллиативами и не давали общего разрешения больному вопросу.

Среди этих рабочих порой встречались исключительные самородки — несколько лет выучки превращали таких людей в опытных работников, могущих смело стать во главе машинной части любого провинциального театра.

Когда Николай Рубинштейн был директором московской консерватории, он часто устраивал на Никитской небольшие оперные ученические спектакли. По дружбе с ним я выстроил в консерватории маленькую сцену и писал для нее декорации. В дни спектаклей и репетиций я отправлял к нему рабочего Луку Иванова, который единолично устраивал и прилаживал все на сцене и проводил спектакль. Этот смышленый человек не только справлялся со своей работой, но ухитрялся исполнять ее всегда так блестяще, что Рубинштейн неоднократно хвалил мне его усердие и благодарил его лично за труды. К сожалению, к старости Лука Иванов начал запивать, и вино сгубило его также, как и многих других талантливых русских людей.

Одним из лучших рабочих в Большом театре за всю мою службу был Андрей Тимо-

феевич Суренков—он успевал бывать всюду, присмотреть за всем и уладить все. Его способность к театральному труду, находчивость и инициатива передались по наследству и его сыновьям Ивану Андреевичу и Егору Андреевичу. Первый долгое время служил сценным рабочим и с достоинством поддерживал имя своего отца, а второй, здравствующий доныне, пошел по другой отрасли. Егор Андреевич начал свою службу учеником декорационной мастерской, прошел хорошую школу выучки и практики и, пристрастившись к осветительному делу, перешел в осветители или «химики», как они называются в Большом театре. Здесь постепенно восходя по иерархической лестнице, он достиг положения заведующего освещением, в каковой должности состоит и до сих пор. Не могу не упомянуть и еще о трех моих выучениках, Матвее Фаддееве, Алексее Петрянчикове и Иване Картузове—все они поступили в театр мальчиками, все прошли суровую, подчас даже жесткую, школу, но все трое вышли такими молодцами, что их трудом до сего времени гордится Большой театр. Два первых—незаменимые верховые рабочие, а последний—мастер на все руки. Когда надо, Иван Картузов—и слесарь, и плотник, и столяр, и маляр, словом, такой рабочий, в котором нуждается всякий театр и которого создает только театр. Был и еще

целый ряд великолепных талантливых людей, но жизнь в большинстве случаев делала их злейшими пьяницами, и вино навсегда губило отличные природные дарования.

Труд этих незаметных работников был всегда, да и остался теперь, очень тяжелым. Вставание в 5 часов утра, чтобы успеть подготовить вечерний спектакль до начала репетиций, очередная работа днем, воздух на сцене, пропитанный красками и пылью, и, наконец, вечерний спектакль, продолжающийся нередко до часу ночи—вот жизнь изо дня в день этих скромных тружеников. В театральные рабочие поступали немногие,—работа на фабриках и заводах всегда была гораздо легче и лучше оплачивалась,—но те немногие, которые шли в театр, обыкновенно оставались в нем надолго. Они невольно заражались театральной атмосферой, привыкали к своеобразным традициям театра и не были больше в состоянии оторваться от сцены Большого театра.

Заговорив о сцене Большого театра, припоминаю одно важное усовершенствование, проведенное мною в жизнь в то время, а именно замену паром химического дыма. Раньше в пьесах фантастического содержания, где требовались пламя и дым, последний преподносился в натуральном своем виде, что неизменно душило певцов и распространяло

далеко не ароматический запах. Для этого под сценой, в местах открывающихся реек, были проложены специальные желоба с мелкими отверстиями на верху. В эти желоба насыпался порошок бенгальского огня и прокладывался воспламенительный шнур, который и поджигался в нужный момент. Порошок воспламенялся, и дым выходил струйками к верху сквозь отверстие. Новый же способ подачи пара посредством каучуковых трубок был и проще по своему техническому выполнению и не производил такого зловонного, удушливого действия. Это нововведение, кажется, единственное не встретило особой оппозиции, хотя все таки находились люди, которые протестовали против некоторого шипящего звука, производимого испускаемым паром.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

И. А. Всеволожский был едва ли не самым полезным директором театра за все время моей службы. Культурный, просвещенный человек он, кроме тонкого понимания искусства, обладал еще острым критическим умом, проникавшим во все мелочи театральной повседневности. Его директорство ознаменовано целым рядом крупнейших реформ, коснувшихся и художественной и административной частей жизни театра. Благодаря его усилиям

русская опера была извлечена из той пропасти упадка, в которой она пребывала более 20-ти лет. Новые музыкальные руководители и новые певцы смогли придать русской музыке то громадное значение, которое она занимает до сего времени. При Всеволожском произошла реформа и театрального училища, причем особенное внимание было обращено на научную подготовку воспитанниц. Увеличение оклада жалованья артистам, улучшение в художественном отношении постановок опер и балетов и расширение числа музыкантов оркестра и хористов—были делом рук нового директора. Его ближайшими сотрудниками являлись управляющие конторами: Погожев в Петербурге и Пчельников в Москве.

П. М. Пчельников был ярким типом старого бюрократа. Дотошный и властолюбивый, он бережно охранял прерогативы своей власти. В сущности, не питая никаких особенных чувств к искусству, он исполнял свои обязанности как добросовестный чиновник. Пчельников никогда и никому не позволял игнорировать его права управляющего конторой. Помню, как то раз Пчельников сильно запоздал к репетиции какой то оперы, и дирижер Альтани начал увертюру, не дождавшись его приезда. После окончания увертюры, как нарочно, приехал управляющий конторою и дал ясно понять, что он крайне недоволен

подобным самоуправством. По его приказанию репетиция была немедленно начата вновь с самого начала и увертюру пришлось играть вторично.

В середине 80-х годов в управление московских театров вошли еще два выдающихся лица—А. Н. Островский в качестве заведующего художественно-репертуарной частью и А. А. Майков в качестве заведующего хозяйственной частью. А. А. Майков был приглашен исключительно по желанию А. Н. Островского, который заявил при вступлении на службу, что согласен работать исключительно при сотрудничестве Майкова.

А. Н. Островский обращал почти все свое внимание исключительно на Малый театр и уделял очень мало времени Большому. Хотя кое какие нововведения в Большом театре обязаны своим возникновением знаменитому драматургу. Так, например, Островский первый подал мысль о замене выходных солдат артистами балета. Подобная реформа безусловно сильно подняла художественную сторону спектаклей, так как присылаемые для массовых сцен солдаты обыкновенно подходили к театральной игре с точки зрения фронтового учения и проделывали все заданные им режиссером движения как по команде.

А. А. Майков был человеком не без странностей. Мало знакомый с театром, он поста-

вил своей задачей во что бы то ни стало сократить расходы и провести в жизнь экономию столь модную в царствование Александра III. Всею душой ненавидя бюрократизм и чиновников, Майков при вступлении в должность наотрез отказался сидеть в конторе театров. Для него было устроено особое помещение в театральной школе, в котором он и занимался. Благодаря этому несчастные театральные чиновники весь день были принуждены циркулировать между Большой Дмитровкой и Софийкой, то и дело бегая к Майкову за подписью какой либо бумаги или за получением того или иного распоряжения. Самое любопытное было то, что Майков, всячески отмежевываясь от чиновников, не замечал, что сам он — бюрократ до мозга костей.

Принципы экономии проводились Майковым самым безжалостным образом. Никакой речи даже о самых минимальных расходах на какую нибудь новую постановку и быть не могло при нем. Композитор Кашперов, опера которого «Гроза» на сюжет Островского шла в Большом театре, стал хлопотать о постановке нового своего произведения, оперы «Тараса Бульбы». В предварительных разговорах выяснилось, что эта постановка потребует написания новой декорации только для одного акта, и Кашперов попросил меня при-

готовить соответствующий макет. Во время одного из спектаклей в директорской аванложе было назначено специальное заседание по этому вопросу. В условленный час Майков, Островский, Кашперов и я с макетом собрались вместе и стали обсуждать необходимые для новой оперы расходы. Когда Майков увидел макет и услыхал, что постановка потребует написания заново декорации для одного акта, то он решительно и на-отрез отказался разговаривать по подобному делу. Необходимо при этом указать, что с одной стороны расходы выражались в какой то смешной цифре нескольких десятков рублей, а с другой, что Кашперов был в очень тесных дружеских отношениях с Майковым. Все просьбы и доводы пришедшего в полное отчаяние композитора оставляли безучастным заведующего хозяйственной частью. Только вмешательство в это дело А. Н. Островского, который твердо заявил о необходимости по художественным соображениям новой постановки, смогло поколебать Майкова и он, нехотя, с недовольным лицом и ворчанием, подписал смету. Кашперов был прямо вне себя от восторга.

Островский и Майков недолго руководили московскими казенными театрами — первый вскоре умер, а второй вышел в отставку.

Реформы Всеволожского в значительной степени коснулись и устройства сцены. Среди них безусловно самой важной является замена газового освещения электрическим. Театры, Большой и Малый, здания театрального училища и конторы, благодаря настойчивости директора, стали освещаться электричеством. Само собою разумеется, что эта реформа особенно сильно отразилась на сцене— возможность разнообразнейших световых эффектов сделала свет новым элементом сценической постановки.

Всеволожский не ограничился этим нововведением и выписал из-за границы целый ряд аппаратов для производства световых эффектов. Таким образом в Большом театре появились электрические машины, могущие изобразить дождь, молнию, снег, движущиеся облака, водяную рябь и прочее. Немаловажное усовершенствование в технике сцены досталось выполнить и мне по желанию того же Всеволожского. Мне пришлось изменить в Большом театре всю старую подъемную систему декораций. Валы и пеньковые канаты были заменены металлическими оцинкованными тросами, проведенными через металлические ролики и действующими посредством контр-грузов. Вся эта новая система приводила в движение декорации чрезвычайно легко и быстро, а также значительно облег-

чила труд рабочих по навеске и съемке холстов.

Во время директорства Всеволожского был приобретен в казну Новый театр, бывший Лентовского. После его частичной перестройки там стали давать оперные и драматические представления и даже феерии. Спектакли Малого театра главным образом велись молодыми силами труппы под режиссерством А. П. Ленского и А. М. Кондратьева. Давались «Вий», «Петр Великий», «Разрыв-трава», «Веселый пассажир» и многие другие пьесы. Для «Веселого пассажира» мною была устроена на сцене палуба парохода с каютами и всевозможными корабельными деталями. Во время действия эта палуба все время находилась в движении и производила впечатление морской качки. Из оперных спектаклей в Новом театре наиболее интересными были «Бронзовый конь», «Галька» и «Моцарт и Сальери», шедшие под дирижерством У. О. Авранека. Впоследствии этот театр перешел в руки Незлобина, труппа которого долгое время им пользовалась.

Между прочим в стенах Нового театра у меня произошел небольшой инцидент с В. Погожевым, правою рукою директора Всеволожского. Когда ставили пьесу «Вий», переделанную Шабельской из повести Гоголя, то декорации и машины были заказаны мне.

В сцене в церкви декорации были мною расписаны изображениями сюжетов из священного писания соответственно зданию, в котором протекало действие. На одну из генеральных репетиций приехал Погожев, увидел мои художества и пришел в ужас. В те времена было строжайше запрещено воспроизводить на сцене сюжеты религиозного содержания, и мною было получено категорическое приказание немедленно замазать все это «вольномыслие». Просьбы Шабельской и мои доводы не имели никакого успеха, Погожев не согласился пойти на уступки, и пришлось наскоро прокрыть все холсты коричневой, однотонной краской, сделавшей всю декорацию грязной и скучной.

Среди более мелких деятелей театральной конторы эпохи Всеволожского было также не мало любопытных фигур. Моим непосредственным начальником, заведующим монтировочной частью, в то время был известный писатель Чаев, который, кроме любви к литературе, питал еще побочную страсть к игре на скрипке. С каким бы важным делом вы ни являлись к заведующему монтировочной частью, он, неизменно, сводил все разговоры к игре на любимом инструменте. Приходилось нередко терпеливо выслушивать в течение доброго получаса всевозможные тонкости скрипичной игры в то время, как в те-

атре ждала какая нибудь неотложная срочная работа.

Заведующим освещением, т. е. другими словами одним из моих ближайших сослуживцев, был князь Григорий Волконский. Этот человек питал другую страсть—он был завзятый фотограф. Не только новые постановки, но и возобновления Волконский обязательно фотографировал, долго оперируя в зрительном зале магнием, аппаратами и прочими съемочными принадлежностями. Хотя все таки, надо отдать справедливость Волконскому, что его фотографические опыты приносили бо́льшую пользу театру, чем игра на скрипке Чаева,—те небольшие представления о старых постановках 80-х и 90-х годов, которые дошли до нас, обязаны своим возникновением исключительно труду этого фотографа-любителя.

В синклите конторских чиновников немаловажную роль, как я уже указывал, постоянно играли чиновники особых поручений. Долгое время этот пост занимал некто Германович. Он пользовался неограниченным доверием и любовью Бегичева, но сам не представлял собою ничего выдающегося. Сфера его деятельности была самая обширная и неопределенная. Помню, раз, например, ко мне явился Германович с предложением посадить несколько тополей во дворе театральной школы,

чтобы устроить там нечто в роде садика для прогулок воспитанниц летом. Я, конечно, охотно согласился принять участие в этом добром деле, и следствием этого разговора было появление того жалкого подобия сада, который красуется на Софийке до сего времени.

Одно время чиновником особых поручений был богатый помещик И. Д. Хрущев — все его артистические заслуги заключались в том, что он был зятем Николая Рубинштейна, который был женат на его сестре. Хрущев по натуре был настоящий старый барин и чувствовал себя в роли чиновника особых поручений совершенно не на месте. К чести его будь сказано, что он не долго обременял казну своим присутствием и вскоре после назначения подал в отставку.

Обычная повседневность театральной жизни при Всеволожском была отмечена новым распоряжением свыше о запрещении снова спектаклей во время великого поста. Я забыл упомянуть, что это запрещение было отменено при Александре II усилиями целого ряда лиц, старавшихся поднять доходность казенных театров. Одним из главных деятелей среди них был главный контролер театров Безродный. Само собою разумеется, что когда вышло разрешение играть великим постом, то многие святоши пришли в ужас от

подобного святотатства и пророчили всевозможные бедствия, долженствующие неминуемо последовать после подобного отступления от веры православной. Надо же было случиться, что на одном из первых представлений после вышедшего разрешения, когда шла опера «Фенелла», Безродный, сидевший в первом ряду кресел партера, неожиданно умер от апоплексического удара,—как раз в то время, когда на сцене происходили танцы первого акта. Это происшествие со злорадством передавалось из уст в уста московскими святошами, увидевшими в нем перст божий и заслуженную кару грешнику. Некоторые думали даже, что после подобного происшествия спектакли постом будут прекращены, но все обошлось благополучно.

Столь же благополучно обошлось и другое событие, грозившее в начале огромными бедствиями для Большого театра. Однажды вечером, в 1884 году, вдруг запылало огнем огромное здание универсального магазина Мюр и Мерилиз, стоявшее напротив театра на Петровке. В это время в театре шел спектакль—балет «Наяда и рыбак». Пожар все усиливался и делался час от часу грознее. Из окон женских уборных было отлично видно, как бушевал огонь внутри горящего здания и как огромные языки пламени, раздуваемые ветром, вместе с искрами перелетали через улицу

и лизали стены и оконные рамы театра. Всюду на крыше были расставлены пожарные, которые поминутно обливали водой стену театра, выходившую на Петровку. Зрительный зал был почти пуст — большинство публики покинуло спектакль при первом известии о пожаре,—но на сцене царил абсолютный порядок и наружное спокойствие. Все шло своим чередом, хотя все знали, что пожарное управление предупредило, что Большой театр может загореться каждую минуту. Когда спектакль окончился, то немногие из служащих покинули театр, пока не уверились в том, что всякая опасность миновала. К утру пожар был затушен. Большой театр вышел из него почти нетронутым—закоптели лишь наружные стены, — но зато от здания Мюр и Мерилиза остались лишь четыре обгорелых стены.

Через полтора года после этого пожара я праздновал свой 25-ти-летний юбилей служения в Большом театре. В организации моего празднества мне много помогли А. Н. Островский и А. А. Майков. В этот вечер давалась в сотый раз опера Рубинштейна «Демон», при чем сам автор согласился по моей просьбе вести оркестр. Мне, тогда еще молодому человеку, страшно хотелось чем либо выделить этот спектакль из обычной повседневности Большого театра, поэтому

я обратился в дирекцию с просьбой разрешить мне усилить в этот день освещение зрительного зала. Моя просьба была уважена, и я зажег свечи во всех бра лож и ярусов, что делалось лишь в высоко-торжественные дни в присутствии высочайших особ. Театр был полон и спектакль прошел с невероятным подъемом. После него был торжественный ужин для артистов в ресторане «Эрмитаж». Этот финальный аккорд моего юбилея, хотя и не отличался помпезностью, но зато носил совершенно особенный задушевный характер, надолго запечатлевшийся в памяти присутствовавших. Между прочим, художник-архитектор Ф. О. Шехтель, с которым мне приходилось неоднократно работать, специально для этого ужина нарисовал особое красивое меню и тем очень меня растрогал.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

С течением времени спектакли Малого театра стали даваться в стенах Большого все реже и реже, но зато появился Новый театр. Состав участников также совершенно изменился—старый кадр сошел со сцены и уступил свое место новому. Появились Г. Н. Федотова, Н. А. Никулина, М. Н. Ермолова, А. П. Ленский и многие другие. Репертуар значительно обновился. С громадным успехом ставились пьесы Островского — «Снегурочка», «Гроза»,

«Воевода», а также «Гамлет» — Шекспира с А. П. Ленским, и «Орлеанская Дева» — Шиллера с М. Н. Ермоловой. Эти спектакли делали огромные сборы и блистали великолепием обстановки. Из постановок последнего времени особенно интересен был Шекспиров «Сон в летнюю ночь», где А. А. Яблочкина летала на полете на громадной высоте.

Постановку «Снегурочки» в Большом театре нельзя было назвать удачной. Она вышла довольно бедна и проста и совершенно не была оценена публикой. Когда впоследствии поставили «Снегурочку», оперу Римского-Корсакова, то она получилась много интереснее и фантастичнее. Первой Снегурочкой была молодая Г. Н. Федотова, тогда еще Позднякова.

Федотова часто бывала в Большом театре не только по службе, но и по делам личного характера. В духовом оркестре сцены служил музыкант Цуканов (сестра его танцовала в балете и отличалась неимоверной толщиной), с которым была очень дружна Гликерия Николаевна. Часто можно было видеть за какой нибудь кулисой мужественную и даже отчасти неуклюжую фигуру оркестранта и рядом с ним хрупкую, женственную, изящную фигурку молодой драматической премьерши.

Н. А. Никулина в молодости отличалась своеобразной цыганской красотой, нравив-

шейся многим. У нее была масса поклонников. Особенно хороша была Никулина в роли Варвары в «Грозе» Островского. Ее жгучая красота и пылкий темперамент как нельзя больше подходили к исполняемой роли. Для ее бенефиса в 1882 году было решено поставить пьесу Л. Н. Толстого «Власть Тьмы», сюжет которой был взят из одного уголовного дела и сообщен Льву Николаевичу покойным Н. В. Давыдовым [1]. Толстому в свое время понравилась эта тема и он в короткий срок написал свое великое произведение, наделавшее столько шуму и имевшее такой огромный успех и в России и за границей. Декорационная часть этого спектакля была поручена мне. Дирекция московских театров, употреблявшая все усилия, чтобы эта постановка была по возможности безукоризненной нашла нужным командировать в Ясную Поляну с согласия Толстого С. А. Черневского

---

[1] Здесь явная ошибка. Пьесу Толстого «Власть тьмы» никак нельзя было поставить в 1882 г., потому что она написана в 1886 г. и по цензурным условиям не могла быть поставлена на сцене. Первая постановка ее состоялась в частном доме А. В. Приселкова в Петербурге, а настоящее свое сценическое оформление «Власть тьмы» получила только в сезон 1895–96 гг., когда была поставлена сразу на трех больших сценах: в Московском Малом театре и в Петербурге в Александринском театре и в театре Литературно-Художественного Общества.

как режиссера-постановщика и меня как художника-декоратора. Наши задачи сводились к ближайшему ознакомлению с местом действия пьесы и с желаниями автора. Лев Николаевич и вся его семья встретили нас чрезвычайно приветливо, и мы воочию смогли убедиться в действительно опрощенной жизни, которую вел Толстой. Мы довольно долго беседовали с Львом Николаевичем в его кабинете о постановке, я показывал ему привезенные эскизы и макеты, очень ему понравившиеся. После делового разговора Толстой пошел на обычную свою прогулку по лесу и по хозяйству. К обеду вся семья собралась к общему столу. Обед был самый простой, без всяких усложнений, прямо таки аскетический, но общество держало себя непринужденно и весело. Я помню, как одна из дочерей Льва Николаевича перекинула кому то через весь стол котлетку из каши, при чем это никого не удивило, и все даже очень смеялись. За столом зашел разговор о том, кто будет исполнять роль девочки Анюты. Когда С. А. Черневский сообщил, что эта роль поручена артистке Щепкиной, то одна из дочерей Льва Николаевича, не зная, что Щепкина—жена Черневского, с гримасой заявила, что она ее знает и находит водевильной и слабой артисткой, не подходящей для этой роли. Многие из присутствовавших, знавшие о родственных

узах режиссера, почувствовали себя очень неловко, а Черневский сконфузился и покраснел. Спать мы легли, как и все, очень рано, в библиотечной комнате. На другой день нас отвезли на станцию на яснополянских лошадях.

М. Н. Ермолову я помню еще воспитанницей театральной школы. Никто в то время не мог бы подумать, что в этой скромненькой девочке, исполнявшей в балетах роли амуров и эльфов, таится знаменитая трагическая актриса — краса и гордость русской сцены. Летом Ермоловы жили на даче в деревне Владыкино. Отец Марии Николаевны был прекрасным суфлером и служил в Малом театре, а ее два дяди занимались танцами. Один из них был артистом балета Большого театра и хорошо танцовал характерные танцы, в особенности мазурку, а другой состоял учителем танцев во многих казенных учреждениях Москвы. Мария Николаевна тогда была еще совсем молоденькой, но спектакли с ее участием уже всегда делали полные сборы. Ее заслуженный успех принимал порою совершенно ошеломляющие формы—толпа почитателей ее таланта дожидалась выхода молодой артистки из театра после спектакля, устраивала ей шумные овации на улице и гурьбой провожала до квартиры. Среди ее поклонников выделялись при-

сяжные поверенные Н. П. Шубинский—впоследствии муж артистки—и Ф. Н. Плевако. Также не малую долю преклонения перед ее талантом высказывал М. В. Лентовский, когда он служил артистом в Малом театре. Мария Николаевна всегда благосклонно относилась к его восторгам—очевидно эти два артиста находили общую почву для разговоров, так как оба были то, что называлось тогда «свободомыслящими».

Был я очень дружен с покойным артистом и режиссером Малого театра А. П. Ленским. Ленский часто заходил в Большой театр проведать друзей и посмотреть, что делается на сцене. Помню, как то раз он зашел вместе с М. П. Садовским во время представления балета «Фауст». Увидав за кулисами артистов балета, дожидавшихся своего выхода в «Вальпургиевой ночи», Ленский и Садовский решили выступить вместе с ними. Упросив костюмера дать им соответствующие костюмы и наскоро переодевшись, оба артиста приняли участие в общем галопе ведьм и чертей. Эта удавшаяся школьная шалость привела их в восторг и развеселила их на долгое время. Находясь в очень близких отношениях с А. П. Ленским, я не раз уговаривал его съездить со мной за границу посмотреть свет и игру иностранных артистов. Ленский, большой домосед по натуре, никак

не мог на это решиться, несмотря на все уговоры своих ближайших друзей. Наконец совершенно постороннее обстоятельство заставило его загореться желанием уехать из России. Надо сказать, что в то время Ленский, еще холостой, сильно увлекался московской красавицей В. Фирсановой. Особа эта незадолго до описываемого случая уехала на продолжительное время в Париж. Надежда повидаться с нею и была причиной того, что в один прекрасный день мы очутились вместе с ним в купэ вагона на пути к столице мира. Приехав в Париж, я немедленно взял на себя обязанность просвещать своего друга и, пользуясь тем, что день был погожий, повел его погулять в Булонский лес. А. П. Ленский, щегольски одетый, с дорогой тросточкой в руке, с любопытством наблюдал кипевшую вокруг незнакомую ему жизнь. Но тут и началось наше несчастье—мы встретили какого то знакомого москвича, который в разговоре случайно сообщил, что Фирсанова накануне покинула Париж для возвращения по каким то обстоятельствам в Россию. Ленский при этом известии побледнел и стал вне себя от постигшей его неудачи. В порыве отчаяния он со всего маха швырнул свою дорогую тросточку куда то в кусты, где она так и осталась. Никакие призывы к благоразумию с моей стороны не имели

на него никакого влияния. Вечером того же дня, желая хоть чем нибудь отвлечь своего спутника от мрачных мыслей, я повел его в театр французской комедии смотреть знаменитого Бертона. Шла какая то новая пьеса, и актеры играли превосходно, но Ленский не обращал на сцену ни малейшего внимания. Заметив оригинальный прием в игре Бертона, когда этот последний, ведя любовную сцену, стал за спинкой стула, на котором сидела героиня лицом к публике, и нашептывал ей монолог на ухо (наши русские актеры в то время считали обязательным в подобных случаях стоять лицом к партнеру), я попытался обратить на это внимание Ленского. Александр Павлович раздраженно фыркнул и бросил мне почти громко:

— Да ну их к чорту, всех этих французских актеров вместе с их театром!

Ленского тянуло назад в Москву и прелести Парижа не смогли его удержать—через несколько дней он выехал обратно в Россию.

Порой наши поездки с Ленским были и более удачными и не в столь отдаленные места. Мы иногда, захватив с собой брата А. П., О. П. Ленского, ездили в Петровский парк в ресторан «Стрельну». Там в зимнем саду под пальмами мы импровизировали сцены из индийской жизни, изображая Будду, Шиву и Вишну. Салфетки и скатерти служили нам

костюмами и часто при помощи бананового ликера и джинжера нам удавалось погружаться в нирвану и видеть между кадок с тропическими деревьями львов, тигров и прочих диких зверей.

Одним из ближайших друзей А. П. Ленского был М. П. Садовский, сын знаменитого Садовского, о котором я уже имел случай упоминать. Михаил Провыч был сам очень хорошим артистом и кроме того образованным человеком. Начитанный, с широким кругом интересов, он отлично писал остроумные стихи, сочинял ядовитые эпиграммы и недурно переводил с иностранных языков пьесы драматического репертуара. Впоследствии он женился на О. О. Лазаревой, талантливой комической артистке, перешедшей со временем в труппу Малого театра и долго служившей украшением казенной драматической сцены. Вместе с талантом отца Михаил Провыч унаследовал и его любовь к вину. Почти ежедневно можно было встретить Садовского в ресторане Эрмитаж, где он неизменно сидел за одним и тем же столиком, читая иностранные газеты и журналы и потягивая из бокала виски с содовой водой. На обычные приветствия «как живете» он обыкновенно отвечал: «да вот, оправдываю свою фамилию» и тут же пояснял недоумевающему знакомому: «Ведь филологически моя фамилия слагается

из двух слов, «сода—виски», так вот я и пью соду и виски». Нечего и говорить, как фантастична была такая «филология!» Когда Михаил Провыч умер, то служащие и администрация ресторана Эрмитаж, чрезвычайно любившие артиста, решили увековечить его память и прибили к столику, за которым обыкновенно сидел Садовский, бронзовую дощечку с его именем.

Одновременно с упомянутыми артистами на сцене Малого театра выступали и другие талантливые люди, среди которых одно из первых мест принадлежит М. А. Решимову, блестяще исполнявшему роли любовников и фатов. Помимо Решимова заслуженной любовью Москвы пользовался еще В. А. Макшеев, прекрасно игравший городничего в «Ревизоре». Макшеев первоначально готовился к военной карьере и служил офицером в артиллерии, но любительские спектакли в частных домах и в артистическом кружке постепенно втянули его в театральную жизнь, и он, не задумываясь, променял военную службу на театральные подмостки, где и нашел свое истинное призвание. Вероятно эта специальная подготовка способствовала тому неподражаемому умению, с которым Макшеев постоянно изображал типы военных.

Режиссером Малого театра был А. М. Кондратьев. Он окончил Петербургскую театраль-

ную школу и оттуда был переведен в Москву в качестве балетного артиста. Уже много лет спустя он перешел в драму и сделался режиссером. Это был человек старого закала и старых режиссерских понятий, усвоивший все тонкости своей специальности на практике. Обладая громадным знакомством среди писателей и артистов, он являлся незаменимым собеседником в любой компании. Трудно передать ту артистичность, с какой Кондратьев рассказывал анекдоты и комические происшествия, в великом множество сохранившиеся в его памяти. Будучи человеком очень мало образованным и немного грубоватым, он тем не менее умел ладить со всеми благодаря доброму и мягкому сердцу. Пчельников часто посылал Кондратьева за границу смотреть разные новые пьесы для постановки их в Москве. Не раз мне приходилось встречать его в Париже или Лондоне, где он блуждал как потерянный, не зная ни одного языка кроме русского. Как то я его уговорил поехать со мною в Бельгию. Кондратьев как любознательный человек с радостью согласился на мое предложение, и мы с ним объехали целый ряд городов, на долго останавливаясь в Брюсселе и Брюгге. В то время как раз в Малом театре готовилась постановка пьесы «Рюи Блаз». Кондратьев многое впоследствии применил из виденного им в этом

путешествии к этой пьесе, имевшей такой громадный успех и шедшей с М. Н. Ермоловой и А. П. Ленским.

Судьба еще часто сталкивала меня с артистом комиком Малого театра Н. И. Музилем. Он превосходно исполнял комические роли и, обладая недурным голосом, порой выступал в оперетках. Особенным успехом он пользовался в «Птичках певчих» Оффенбаха, где играл вместе со своей сослуживицей по сцене В. Н. Кроненберг. С Музилем мне приходилось работать по проведению всевозможных спектаклей и концертов в пользу убежища престарелых артистов. Николай Игнатьевич был одним из инициаторов возникновения этого учреждения и как председатель его совета постоянно трудился, добывая средства для существования своих старых неимущих товарищей, сошедших со сцены.

Говоря об артистах, не могу не упомянуть и о дирижерах Малого театра. Надо сказать, что раньше, по исстари заведенному обычаю, во время антрактов в Малом театре играл специальный оркестр для увеселения публики. В свое время этим оркестром дирижировал Эрлангер, которого заменил впоследствии некий Богуслава. Этот музыкант не отличался особыми дарованиями и качествами, и его товарищи оркестранты обыкновенно трунили над ним, перефразируя фамилию своего

маэстро, говоря: «Сегодня дирижирует «Не слава богу».

Последним дирижером оркестра Малого театра был А. Ф. Арендс, отличавшийся от своих предшественников солидным музыкальным образованием. Он произвел целый ряд реформ в оркестре драматической труппы: его состав был увеличен, значительно улучшилось исполнение и сильно обновился репертуар музыкальных номеров. Арендс после Рябова стал дирижировать в Большом театре в балетах и не раз выступал в качестве композитора балетной музыки.

Зрительный зал Малого театра всегда отличался от зрительного зала Большого театра составом своих посетителей и завсегдатаев. В Москве бывали такие чудаки, которые не пропускали почти ни одного спектакля драматической труппы и почти никогда не бывали в других театрах. Малый театр был театром интеллигенции, студенчества и передовой профессуры. Среди этих завсегдатаев было много любопытных личностей, из которых особенно выделялся Н. В. Давыдов. Европейски образованный, любезный, приветливый, он буквально не мог жить без театра. Постоянно выступая в любительских спектаклях, он свел знакомство со многими представителями литературного и артистического мира и объединил их вокруг себя. Же-

нившись на сестре балерины Карпаковой, также служившей в балете, и тем породнившись с театром, он еще сильнее окунулся в русскую богему. На его квартире по вечерам можно было застать цвет московского артистического мира. Я часто бывал у Давыдова и постоянно уносил с собой какое нибудь новое и интересное впечатление. У него играли на фортепьяно (между прочим с особенным удовольствием вспоминаю чарующую игру на этом инструменте поэта А. К. Толстого), читали стихи и декламировали. Молодой А. И. Южин не раз занимал нас чтением своих стихотворений, а порой и сам хозяин заставлял всех смеяться до слез, декламируя какие нибудь комические куплеты.

Н. Н. Дмитриев, женатый на Н. А. Никулиной, и инженер-техник Андреев были также завзятыми театралами и постоянными посетителями Малого театра. Они также пытались создать у себя артистические кружки, но это им не вполне удавалось—у них почему то отсутствовал тот милый уют, который вечно царил у Давыдова. Между прочим у Андреева я часто встречал его большого приятеля А. Ф. Писемского. Писемский был хороший литератор и драматург, но я его не любил—он был невероятный циник.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

Директорство Всеволожского, т. е. иначе говоря 80-е и 90-е годы прошлого столетия, было периодом небывалого расцвета русской оперы в Большом театре. Целый ряд крупных, новых, отечественных произведений, прекрасный подбор голосов, опытные дирижеры, хормейстеры и режиссеры были главными причинами возрождения интереса к русской музыке. Чайковский, Мусоргский, Кюи, Бородин и молодой Римский-Корсаков уже тогда подарили русской сцене значительное количество своих наилучших произведений.

В тесном сотрудничестве с П. И. Чайковским мне пришлось ставить оперу «Опричник» [1]. Это было незадачливое произведение. Сам Петр Ильич страшно волновался во время работ по постановке, часто ходил на репетиции, осматривал декорации и выражал особенное неудовольствие по адресу либретто, совершенно его не удовлетворявшего. В последнюю минуту он даже задумал переделать всю оперу, но конечно было уже поздно, и она пошла в своем первоначальном виде. Музыка, как почти во всех произведениях

---

[1] «Опричник» впервые был поставлен 4-го мая 1875 г., следовательно, еще до Всеволожского.

Чайковского, отличалась совершенно особенной, присущей одному этому композитору, нежностью и мелодичностью, но успеха никакого не имела. Неуспехом первого представления дело не ограничилось. У издателя Бесселя, печатавшего оперу, произошли какие то неприятности, и «Опричник» вскоре после постановки был временно вовсе снят с репертуара.

Другая опера Чайковского «Черевички» так же не вызвала особенных восторгов. На первом спектакле дирижировал сам автор. Чайковский, прекрасно ведший оркестр во время симфонических концертов, как то не умел дирижировать операми — он всегда черезчур волновался и нервничал, а потому первое впечатление от нового произведения композитора было бледным и неопределенным. Эти артистические неуспехи всегда сильно отражались на Петре Ильиче, постоянно готовом расстроиться из за малейшего пустяка.

Одна из моих последних встреч с П. И. Чайковским произошла случайно в Петербурге за несколько дней до отъезда композитора в Америку, куда он был приглашен дирижировать концертами. Петр Ильич смущенно подошел ко мне и стал признаваться, как ему не хочется ехать в Америку и как он боится полного провала из за неуменья дирижировать. Я, сколько мог, постарался

ободрить Чайковского, заверяя его, что симфонические концерты под его управлением всегда были блестящи и что я редко встречал равного ему концертного дирижера. Петр Ильич хотя и улыбнулся, но все же недоверчиво покачал головой — уж очень он был скромный человек.

Я всегда был поклонником музыки Чайковского, но особенное впечатление на меня производило одно его сочинение, посвященное памяти артиста И. В. Самарина. Эта исключительная по трогательности и мелодичности вещь раньше часто исполнялась в концертах в Большом театре и всегда вызывала самые неподдельные восторги. В этом отношении мои вкусы сходились со вкусами управляющего конторою Пчельникова. Пчельников, бывая на генеральных репетициях в театре, когда оркестр был весь в сборе, часто обращался к дирижеру Альтани с просьбой сыграть это произведение Чайковского в память Самарина и самого автора. Оркестр всегда охотно исполнял эту просьбу управляющего и с особенной проникновенностью проигрывал пьесу Чайковского. Можно от души пожалеть, что это произведение Петра Ильича ныне совершенно забыто и никогда не исполняется в концертах.

С Римским-Корсаковым мне как то не приходилось встречаться—он ставил свои оперы

главным образом у Мамонтова, а это был почти единственный театр в Москве, в котором мне не доводилось работать. Зато с Цезарем Кюи мне не раз пришлось сталкиваться в театральной работе. Одна из его последних опер, «Сын мандарина», вызвала особенно много подготовительных работ. Ставил «Сына мандарина» тогда еще совсем юный В. А. Лосский и впервые применил там свои новые режиссерские приемы. Кюи принимал самое деятельное участие в постановке и не столько обращал внимание на ее внешнее декоративное оформление, сколько на музыкальную и режиссерскую сторону. Опера имела успех, причиной чего явились вокальный ансамбль и умелое дирижирование, но не музыкально-симфоническая часть.

Как я уже говорил, реформы Всеволожского коснулись и художественной жизни театра. Благодаря его стараниям из Киева был приглашен отличный капельмейстер, И. К. Альтани, положивший прочное основание оркестру Большого театра, слава которого до сих пор очень велика. Серьезное ведение дела Альтани послужило к улучшению не только оркестра, но и хора, хотя в этом отношении наибольшая заслуга принадлежит хормейстеру У. О. Авранеку. Последний поступил в Большой театр совсем молодым человеком, но оказался уже в то время столь

опытным музыкантом, что скоро довел исполнение хоровых ансамблей до такого совершенства, которое до него было неслыхано. Сам Авранек прекрасно играл на виолончели и давал концерты из сочинений известного Серве. Слава московского хора стала скоро распространяться среди широкой публики и привела к устройству отдельных концертов, в которых с неизменным успехом дирижировал всегда сам Авранек. Впоследствии московскому хору пришлось удивлять своим искусством не только русскую публику, но и требовательных парижан, когда Авранек выступал с ним во Франции в антрепризе Дягилева. Надо отдать справедливость артистам хора, что они никогда не забывали всего того, что сделал для них хормейстер. Несмотря на всю строгость и требовательность, до сего времени трудно найти в хоре Большого театра более популярного человека, чем Авранек.

Помощником дирижера одно время был В. Н. Мамонтов. Член богатой московской купеческой семьи, страстный любитель музыки, он поступил в Большой театр исключительно ради искусства. Так как ему приходилось очень редко дирижировать в театре, то он устраивал большие концерты под своим управлением, в зале Благородного собрания, единственно для изучения на практике капель-

мейстерского искусства. Эти концерты обходились Мамонтову очень дорого, так как он оплачивал музыкантов из личных средств, а сборы делал весьма небольшие. Впоследствии он перешел на должность помощника хормейстера и занимал ее продолжительное время.

Состав оперной труппы в 80-х годах значительно изменился и мог похвастать первоклассными голосами. Теноровые партии обыкновенно исполнял А. И. Барцал. Чех по рождению, Барцал, в отличие от большинства своих предшественников, был вполне образованным человеком и в художественном и в общежитейском отношениях. Приветливый, любезный и обходительный, он был хорошим товарищем и оставил по себе добрую память. Голос у него был сильный, но вместе с тем мягкий и приятный. Впоследствии Антон Иванович занял пост главного режиссера оперы и отлично справлялся с этой должностью. На службу в театр Барцал поступил еще при Бегичеве и был особенно хорош в партиях героического характера, как например Васко де Гама в «Африканке» Мейербера.

Между прочим по поводу возобновления этой оперы вышел небольшой инцидент, весьма характерный для нравов Большого театра того времени. У Бегичева с Барцалом были какие то личные счеты и нелады, о су-

ществовании которых было хорошо известно всем служащим. Не помню по какому поводу, но Барцал получил бенефис и решил поставить «Африканку»—оперу, требующую большой и сложной обстановки. Так как «Африканка» давно не шла в театре, Барцал обратился ко мне с вопросом, можно ли дать эту оперу и все ли для нее имеется по декоративной части. Я по возможности выяснил этот вопрос и обнаружил, что для возобновления потребуются довольно значительные работы. Собираясь итти к управляющему с докладом по поводу всего этого, я встретил расстроенного Барцала, который объявил мне, что Бегичев только что ему отказал в постановке «Африканки» из за отсутствия декораций. Антон Иванович был совершенно убит и говорил, что не знает, что делать, так как на репертуаре нет никакой другой оперы, которая могла бы сделать приличный сбор. Прекрасно понимая, что отказ Бегичева, который даже и не запрашивал меня о декорациях, является лишь способом сведения личных счетов, я начал искать выхода помочь артисту в его беде. Выход был мною скоро найден. Я утешил, как мог, Барцала и сказал ему, что иду говорить лично с Бегичевым по поводу бенефиса. Так как управляющий ничего меня не спрашивал раньше об «Африканке», то я с легким сердцем сказал

ему, что всего проще для бенефиса Барцала поставить именно эту оперу, что хотя декорации и потребуют кое каких поправок, но они столь незначительны, что расходы будут минимальны. Бегичев хотя и поморщился, но принужден был согласиться со мною и разрешить возобновление.

Лучшей партнершей Барцала была Э. К. Павловская. Одаренная редким голосом, умевшая хорошо играть, она создала целую эпоху в Большом театре. Кто хоть раз видел ее в Татьяне, Маргарите или Розине, у того навсегда осталось неизгладимое впечатление. Ее репертуар был очень обширен, и я не знаю роли, которую бы она плохо пела или неважно играла. Мне она особенно памятна в опере «Фауст», как по исполнению главной партии, так и по одному траги-комическому происшествию, случившемуся в театре именно во время хода этой оперы. Как то зимой шел «Фауст» с Павловской-Маргаритой, Усатовым-Фаустом и Бутенко-Мефистофелем. Во время второго акта вдруг в зрительном зале запахло гарью, и кто то крикнул «пожар». Началась невероятная паника — публика кинулась к выходам, оркестр остановился, и артисты поспешили покинуть сцену. Не растерялась одна Павловская — она подошла к рампе и громким спокойным голосом начала успокаивать публику. Ее слова оказали нужное воздействие,

волнение в зрительном зале начало постепенно стихать, а оркестранты стали что то играть. Впоследствии выяснилась причина всего этого переполоха. Оказалось, что один из, сидевших в ложе бель-этажа, зрителей, раздеваясь, наскоро затушил недокуренную сигару и положил ее в карман пальто. Недостаточно потушенный огонь постепенно разгорелся, поджег ватную подкладку одежды, и едкий запах тлевшей ваты быстро распространился по театру, вызвав всю эту ложную тревогу. Пока все это происходило в театре, за его стенами в ресторане Вельде также произошла паника, тесно связанная с театральным переполохом. Усатов и Бутенко, при первом крике «пожар», так перепугались, что, как были в костюмах и гриме, выбежали из театра на мороз и поспешили укрыться в ресторане Вельде. Можно себе представить, сколь удивлены были случайные посетители этого заведения, когда дверь с шумом отворилась, и в зал вбежали Фауст и Мефистофель как живые. Этот последний случай послужил поводом к постоянным шуткам над Усатовым и Бутенко. Аналогичное происшествие произошло на представлении «Гамлета», когда играл А. П. Ленский. Однако артист очень скоро нашелся, обратился, по примеру Павловской, к публике с успокоительными словами и тем во время предупредил всякую суматоху.

Одновременно с Павловской служил в большом театре и ее муж Сергей Евграфович. Певцом он был не особенно важным, но со временем занял место режиссера и оказался полезным работником. Он между прочим не плохо поставил оперу Корещенко «Последний день Бельсаруссура», отличавшуюся крайней сложностью и многочисленностью участников.

Баритонные партии в то время исполнял кумир Москвы, П. А. Хохлов. Красивый, молодой, с замечательным по тембру и силе голосом, он побеждал всех как своими артистическими качествами, так и добротой и отзывчивостью. Он был до мозга костей русским человеком, что называется, широкой натурой. Непосредственность и бесшабашность его характера были причиной того, что он раньше времени потерял свой несравненный голос. В дружеской компании, например, Хохлов, бывало, пил шампанское «на аршины», т. е. ставил бокалы в ряд один около другого так, чтобы они образовали сажень, и потом опустошал их все, последовательно, залпом за один присест. Порою под утро зимой, возвращаясь домой с какой нибудь пирушки и встретив на пути водовоза с бочкой замерзшей воды, он останавливал сани, брал у возницы ведерко, разбивал лед и пил воду вволю. Никакие уговоры и резоны не действовали на Хохлова, он лишь отмахивался от них и

поступал, как хотел. Что поделаешь — такова уж была его мощная и сильная русская натура.

Москвичи боготворили Хохлова и увлекались им до самозабвения. Как то однажды некий студент, вызывая Хохлова на спектакле, пришел в такой восторг, что черезчур неосторожно перевесился через барьер ложи 3-го яруса, потерял равновесие и полетел головой вниз в партер. К счастью энтузиаста, которому грозила неминуемая смерть, он у лож бель-этажа зацепился одеждой за канделябр и повис в воздухе. Когда его сняли с этой своеобразной вешалки, оказалось, что он отделался лишь испугом и ничего незначащими царапинами [1].

Хохлов был примерным товарищем, с одинаковым вниманием относясь и к высшим и к низшим служащим. Помню, исполнял он как то свою коронную партию Демона. В то время Демон пел знаменитую арию второго

[1] Студент этот, недавно умерший Василий Григорьевич Михайловский, заведывавший Статистическим отделом Московского Совета. К. Ф. Вальц не совсем точно передает случившийся с ним эпизод. Михайловский действительно полетел из 3-го яруса, но не повис на канделябре, а лишь на мгновенье зацепился за него, затем свалился в партер, где по счастью ни кого не задел, но сам сломал правую ногу в ступне, так что на всю жизнь остался хромым.

акта в окошко, которое специально для этого открывалось рабочим. Окончив партию, Хохлов каким то образом забыл про последнюю фразу: «и будешь ты царицей мира, подруга вечная моя», и отступил назад, сказав стоявшему рядом рабочему: «закрывай». Рабочий опустил окошко и закрепил раму. Музыка же продолжала играть, а удивленный дирижер не понимал, почему Хохлов не поет. Произошла заметная неприятность. Другой артист непременно постарался бы свалить вину за свою забывчивость на режиссера или рабочего. Но Хохлов немедленно же заявил, что виновен во всем он, и тем предупредил всякие следствия и штрафы.

Среди остальных представителей московской оперной труппы того времени особенно заметны были молодые Дейша-Сионицкая, Звягина и Салина. Салина начала свою карьеру в частном театре Мамонтова, где с исключительным успехом пела «Снегурочку,» чему много содействовал самый образ артистки, так как тогда она была молода и очаровательна. «Снегурочка» шла в декорациях Виктора Васнецова и под режиссерством самого Мамонтова, что также конечно играло немаловажную роль в фуроре, произведенном артисткой. Большой известностью в то время пользовалась певица Александрова-Кочетова. С ней между прочим произошел забавный случай

на коронационном спектакле Александра III. Шла опера «Жизнь за царя», и Александрова пела Антониду. Артистка почему то запоздала в театр. Весь зрительный зал был полон народа, и сам царь сидел в своей ложе, а певицы все не было в театре и представление не начиналось. И. А. Всеволожский страшно волновался и отдал распоряжение немедленно подготовить другую артистку. В последнюю минуту, когда хотели уже начать спектакль, приехала наконец Александрова и успела одеться и выступить перед зрителями.

Мужской персонал труппы мог тогда похвастать такими певцами как тенор Донской и бас Власов. Донской обладал большим голосом и имел громадный репертуар. Ему часто приходилось выручать итальянских импрессарио и за болезнью итальянских певцов петь за них в операх, что, кстати сказать, он всегда выполнял не хуже иностранцев. Власов владел голосом совершенно исключительной силы и между прочим отлично проводил все оперы Вагнеровского цикла, шедшие в Москве в то время впервые. Единственным недостатком этого певца было отсутствие четкости в дикции, но тогда на это обращали мало внимания.

Стоит сказать еще несколько слов о певце Вельяшеве, не столь интересном в отношении голоса, сколь любопытном по курьезному стечению обстоятельств, принудивших его сде-

латься артистом. Во время управления Пчельникова была упразднена должность смотрителя здания Большого театра и вместо нее создана другая под названием полицмейстера. На этот пост был назначен молодой офицер Вельяшев. Симпатичный, но бесхарактерный человек, он скоро подпал под влияние богатых московских коммерсантов-театралов и, вращаясь в их кругу, поневоле был принужден вести широкую и веселую жизнь. Эта жизнь не преминула отразиться на его служебных обязанностях и заставила покинуть пост. У Вельяшева был довольно приятный тенор, и он, выйдя в отставку, принялся серьезно заниматься пением. Не прошло и двух лет после этого, как он дебютировал в Большом театре в качестве певца и спел свою партию не без успеха. Прослужив недолгое время в Большом театре, Вельяшев переехал в Петербург и поступил в оперетту. Там он долгие годы выступал на сцене и составил себе имя певца не последней величины.

Приезжали в Москву на гастроли и артисты петербургских театров. Из них наибольшее впечатление произвел на меня Стравинский [1].

---

[1] Стравинский, Федор Игнатьевич, знаменитый артист петербургского Мариинского театра, (1843 г.,—1902 г.). Первый артист на русской оперной сцене, предвосхитивший Шаляпина и создавший целую галлерею глубоко художественных образов, среди

Это был удивительный артист — от него впоследствии пошел Шаляпин. Стравинский не ограничивался только музыкальным исполнением своей партии, но глубоко и внимательно вдумывался в создаваемый им образ. Игра, костюм и грим имели у него на сцене равное значение с музыкой и голосом. Стравинского давно уже нет в живых, но он оставил после себя, кроме неизгладимых впечатлений у современников, талантливого сына Игоря, ныне знаменитого композитора, по заслугам оцененного и в России и за границей.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Московский балет в 80-х и 90-х годах прошлого столетия вступил в период своего упадка. Интерес публики к этому искусству как то сразу оборвался и не возобновлялся до конца столетия. Перелом наступил мгновенно: какой то один сезон совершенно изменил обычный вид зрительного зала Большого театра. Пустовавшие оперные спектакли стали делать полные сборы, а всегда имевший успех балет

которых особенно замечательны были: Фарлаф («Руслан и Людмила» Глинки), Олоферн («Юдифь» Серова), Голова («Майская ночь» Римского-Корсакова), Сен-Бри («Гугеноты» Мейербера), Фальстаф («Виндзорские кумушки» Николаи), Мефистофель в операх «Фауст» Гуно и «Мефистофель» Бойто.

шел при почти пустом зале. Был даже такой опасный момент в жизни театра, когда московский балет хотели совсем упразднить по велениям свыше. Благодаря ловкости директора Всеволожского эту опасность как то удалось устранить, но балет продолжал пребывать в состоянии почти полной прострации. Главной причиной этого явления безусловно было отсутствие талантливых балетмейстеров и средний подбор первых танцовщиц.

Гансен, все же представлявший как никак некоторый хореграфический интерес как балетмейстер и постановщик, ушел из Большого театра в начале 80-х годов, поставив на прощанье такой популярный балет как «Коппелия». Преемником Гансена явился петербургский балетмейстер и режиссер А. Н. Богданов, человек мало одаренный и почти вовсе лишенный воображения, столь необходимого в занимаемой им должности. Его постановки были скучны, неизобретательны и сразу отучили публику посещать балет.

Приезды в Москву в качестве балетмейстера-гастролера М. И. Петипа были всегда настоящими праздниками для московских артистов. Петипа в свои наезды в Большой театр ставил что либо новое, интересное, и постоянно ухаживал при этом за танцовщицей Савицкой, на которой впоследствии и женился. Мариус Иванович проявлял боль-

шой интерес ко всем мелочам художественной жизни, следил за новинками в области искусства и был всегда готов схватывать новые впечатления. Помню как то случайно, за границей, в Париже, я столкнулся с петербургским балетмейстером. Так как мы оба были одни во Франции, то и решили проводить время вместе. Петипа целые дни таскал меня по галлереям и музеям, а вечерами мы посещали разные театры и смотрели всевозможные обстановочные пьесы. Он был настоящий балетмейстер, любознательный и знавший понемногу обо всем.

В конце 80-х годов Богданова сменил балетмейстер Мендес, приехавший в Москву из Италии со своими двумя дочерьми. Мендес до этого работал в Вене и Милане, где хорошо изучил гремевший в свое время балет «Эксельсиор». Затем он последовательно объезжал все главные сцены Европы и ставил на них этот хорошо знакомый ему балет. Либретто «Эксельсиора» было крайне отвлеченное, с претензиями на научные данные и представляло собою запутанную историю борьбы света и тьмы в природе. Отличительным свойством этого произведения была невероятная перегруженность постановки и необычайная многочисленность участников. Но все же балет этот обошел все большие сцены мира и пользовался при этом определенным

успехом в Европе. Помощником балетмейстера был танцовщик Ф. Н. Манохин. Он происходил из балетной семьи и все его ближайшие родственники служили в театре. Его отец когда то тоже был танцовщиком, жена занимала в свое время место солистки, а дочери украшали московскую сцену, одна своими танцами, ведя подчас балеты, а другая—миловидным лицом. Эта последняя со временем вышла замуж за большого театрала Козлова, служившего в конторе чиновником особых поручений. Сам Манохин ставил изредка танцы в операх и дивертисментах и лично выступал в балетах. Он был очень усердным служакой — ярким представителем артистов старого времени. Сын Манохина, Николай Федорович, также служил в балете и был первым танцовщиком. Он ежедневно являлся очень рано в театр и по нескольку часов сряду один на сцене старательно упражнялся и репетировал свои па. Но сколько ни трудился, не мог преодолеть одной своей слабости в танцах. Пируэты его были замечательны, но туры портили все впечатление: ни разу на моей памяти Манохин не мог довертеться до конца — в последнюю минуту он терял равновесие и еле удерживался на ногах.

Одной из наиболее видных фигур балетной сцены того времени был В. Ф. Гельцер,

отец знаменитой теперь Е. В. Гельцер. Старик Гельцер долго служил в театре, начав свою карьеру танцовщиком и окончив ее первым мимическим артистом. Действительно, как мим, он не знал себе соперников. Создаваемые им образы, всегда характерные и сочные, живы и до сих пор на сцене Большого театра. Домашев и Рябцев, явившиеся преемниками Гельцера, никогда не смогли освободиться от влияния созданных им типов и в своей игре всегда были и будут лишь отголосками и вариантами Гельцера. Апогеем игры Василия Федоровича была роль немого слуги-малайца в опере Симона «Песнь торжествующей любви». Артист, молчавший в продолжение всей оперы, говорил своими жестами и мимикой громче и внятнее всех слов, которые пели окружающие его артисты. Оперу «Песнь торжествующей любви» ходили не слушать, а смотреть, и Гельцер был безусловно главной причиной успеха произведения Симона.

Симон был прежде известен в Москве как хороший преподаватель музыки. Он был добрым, отзывчивым человеком, но лишь посредственным музыкантом. Он совершенно безвозмездно написал по моей просьбе музыку к балету «Садовник роз», шедшему по моему либретто в Благородном собрании с благотворительной целью. Устроительницей этого

спектакля была известная в Москве дама-патронесса Стрекалова. По ее просьбе мне пришлось съимпровизировать сцену и декорации для этого спектакля, танцы в котором ставил недавно выпущенный из школы В. Д. Тихомиров.

Между прочим Симон написал музыку и к другому балету с моим либретто «Звезды». Танцы в нем были поставлены молодым танцовщиком И. Хлюстиным, заменившим ушедшего Мендеса. Впоследствии Хлюстин покинул Россию и уехал в Париж, где составил себе отличную карьеру и был даже одно время балетмейстером Большой парижской оперы, выступая вместе с знаменитой Павловой.

По поводу постановки балета «Звезды» припоминаю один смешной инцидент. Балериной в первом спектакле выступала А. А. Джури, племянница балетмейстера Мендеса, способная танцовщица классической школы. Перед самой постановкой Джури явилась ко мне и просила изменить название балета, переделав его наименование из «Звезд» в «Звезду». По понятиям того времени было неприлично, чтобы балерина не была как нибудь выделена из общей массы артистов в заглавии балета. Я никак не мог согласиться на подобное изменение и своим отказом в то время причинил некоторое огорчение Джури.

Кстати скажу, что мне пришлось еще один раз выступать в качестве балетного либрет-

тиста. В год коронации Николая II директор Всеволожский пожелал поставить в Москве новый небольшой балет и заказал нескольким лицам написать либретто на конкурс. Я принял участие в этом состязании и вышел из него победителем — мое либретто, написанное на сюжет японской легенды «Даита», было сочтено наилучшим и передано композитору Конюсу для написания музыки. Декорации, костюмы и бутафория для новой постановки были исполнены по моим рисункам и отличались большой роскошью и пышностью. Ставил балет балетмейстер Мендес, а главную роль танцевала молодая балерина Л. Я. Рославлева.

Рославлева, воспитанница Московской театральной школы, с первых своих шагов на сцене сразу определилась в величину первого разряда. Она не была особенно красива, но во всем ее облике и танце заключалось какое то своеобразное очарование, покорявшее всех. Как танцовщица она была безукоризненна, и ее выступления сопровождались постоянным успехом. Гастроли Рославлевой в Петербурге вплели новые лавры в венок ее молодой славы. К сожалению, эта прекрасная артистка неожиданно умерла за границей, в Цюрихе, от неудачной операции в самый расцвет своей молодости и таланта.

В нашей тогдашней повседневной балетной жизни произошло одно событие, долго слу-

жившее темой разговоров и волновавшее театральные умы. В то время был чрезвычайно пышно поставлен «Сон в летнюю ночь» Шекспира с музыкой Мендельсона-Бартольди. В картине волшебного леса при чистой перемене декораций, танцовщица Примакова, не раз уже участвовавшая в этом спектакле, захотела успеть перешагнуть через нижний брусок одного подъемного полотна. Ее попытка не удалась и декорация взвилась вверх вместе с нею, сидящей верхом на злополучном бруске. Произошло понятное замешательство; я наскоро приказал рабочим держать внизу натянутые холсты в случае падения артистки, а сам побежал наверх, на колосники, снимать Примакову с висящей декорации. Отдать холст обратно было опасно. Когда мы добежали до первого переходного мостика, танцовщица все еще сидела на бруске, но снять ее оказалось делом не столь простым. От нервного напряжения у нее свело руки, и она несколько минут не могла разжать судорожно схваченного ею бруска. Примакова, дочь бывшего капельдинера, впоследствии вышла замуж за Комаровского, который «уступил» ее влюбившемуся в нее богачу Рябушинскому.

В «Сне в летнюю ночь» были устроены большие полеты. Надо сказать, что раньше вообще на полеты, в особенности в балетах, была

мода: летали не только воспитанницы и отдельные артисты, но даже целые группы. Устраивалось это всегда одинаково и особой опасности не представляло. Со временем мода на полеты постепенно стала падать, а затем они и вовсе были прекращены приказом петербургской дирекции. Приказ этот пришлось волей неволей нарушить при постановке оперы Вагнера «Золото Рейна», где силою необходимости требовались чрезвычайно сложные полеты для певиц, летавших и певших одновременно. Первое время артистки страшно боялись этого театрального трюка, но убедившись на нескольких спектаклях, что ничего страшного не произойдет, постепенно стали привыкать к подобному положению в пространстве. Мне удалось разрешить эти полеты очевидно довольно удачно, так как впоследствии, когда вздумали ставить «Золото Рейна» в Париже, летательные сооружения для него были скопированы с моего московского образца. Теперь, к сожалению, полет применяется лишь в балете «Жизель» и то он мало интересен и несложен, - а жаль: в этом сценическом трюке все таки было много театрального очарования...

Дирижером оркестра во время балетов, в начале директорства Всеволожского, был Ю. Г. Гербер — талантливый музыкант-скрипач и композитор, о котором я уже неодно-

кратно упоминал. Он пользовался большим успехом у женщин и это обстоятельство и было отчасти причиной неожиданной его кончины. Как то раз Гербер поехал обедать в ресторан Роше де Канкаль с одной дамой и, сидя с ней в отдельном кабинете, внезапно умер от разрыва сердца в ее объятиях. У его спутницы хватило достаточно самообладания, чтобы спокойно выйти из кабинета и незаметно скрыться. Когда официант вошел к Герберу, он нашел лишь холодеющий труп, лежащий на диване. Вполне понятно, что подобная трагическая кончина породила массу кривотолков. Театральные сплетники в особенности допытывались узнать фамилию дамы, которая сопровождала в этот день несчастного Гербера. Строились всевозможные предположения и делались всяческие догадки, но никому не удалось точно выяснить имя заинтересовавшей всех особы. По некоторым соображениям я думаю, что эта дама была женой одного высокопоставленного лица, не чуждого управлению театров.

После Ю. Г. Гербера балетным дирижером был его сын Александр Юльевич, также талантливый скрипач. Этот способный человек не смог долго удержаться на занимаемом им посту из за невероятной своей слабости характера — черты совершенно недопустимой в дирижере. Старик Ю. Г. Гербер, кроме всех

своих обязанностей по балету, был еще инспектором оркестра Большого театра.

В оркестре в то время было несколько выдающихся музыкантов. Из них одним из наиболее замечательных был скрипач-солист Клямрот, о котором я уже упоминал выше. Это был невзрачный, худой старичок, на вид сухой и бездушный, но когда он брал скрипку в руки, то весь преображался, и звуки, лившиеся из под его смычка, были полны значения и выразительности. В последнем акте «Травиаты» он так играл свое соло, что многие в партере рыдали, да по совести говоря и трудно было удержаться от слез, слушая такую одухотворенную музыку. Среди публики были лица, которые специально приезжали в театр лишь к последнему акту, чтобы только послушать Клямрота. Его постоянно заставляли биссировать это замечательное соло.

Арфистка Эйхенвальд также была любимицей Москвы. Когда она, красавица собой, бралась за арфу, все в театре превращалось в слух. Эйхенвальд играла на своем инструменте с какой то особенной грацией и легкостью, приковывавшими внимание всех окружающих. Кстати у нее были две дочери-певицы, также очень миловидные. Одна из них была особенно хороша в «Снегурочке», где исполняла заглавную роль; она впоследствии вышла замуж за тенора Донского.

Музыканты, о которых я говорю, часто выступали в Большом театре в концертах и привлекали большое количество любителей музыки, хотя в общем концерты в то время уже как то не были в моде.

Кроме Клямрота и Эйхенвальд полные сборы всегда делали «инвалидные концерты», устраивавшиеся ежегодно в великим посту. Впервые давать концерты в пользу инвалидов начали после Крымской кампании, но вначале все это организовывалось на очень скромных началах и абсолютно не интересовало публику. Дело шло в таких рамках до 90-х годов, когда устроителем этих вечеров был назначен полковник Марченко. Чрезвычайно энергичный, не лишенный организаторских способностей, Марченко сразу поставил дело на широкую ногу. Он собрал воедино для этой цели все военные оркестры Москвы, выпустил на сцену военных песельников и пригласил участвовать в концертах артистов оперы и балета. Не ограничиваясь расширением программы вечеров, он обратился ко мне с просьбой специально декорировать сцену для подобных выступлений. Мы принялись с ним вместе за работу и выполнили ее столь удачно, что публика сразу начала охотно посещать инвалидные концерты, до этого пустовавшие. Действительно удалось достигнуть великолепного зрелища. Военные

музыканты, всего до полуторы тысячи человек, были размещены мною амфитеатром на сцене, на специальных подмостках, достигавших двенадцати-аршинной высоты. Вокруг подмостков были раскиданы декоративные военные аттрибуты — латы, шлемы, пушки, знамена и мечи. Вся эта картина обрамлялась декорацией, представлявшей громадное зало, буквально залитое электрическим светом. Но наиболее трудным делом в устройстве всего этого являлось сооружение подмостков: пришлось долго вычислять и рассчитывать, как разместить полторы тысячи человек, не подвергнув сцену опасности обвала.

В конце директорства Всеволожского мне пришлось участвовать в устройстве еще и других грандиозных ежегодных вечеров, а именно в оборудовании декоративного убранства Большого театра для маскарадов, устраиваемых в пользу театрального общества. Устроителем этих воскресных маскарадов был А. А. Бахрушин — человек энергичный и способный, работать с которым было сущее удовольствие. Бахрушин бережно относился к финансовым интересам общества, но вместе с тем никогда не боялся затрат. Организация этих маскарадов всегда стоила много денег, но зато и сборы, получавшиеся от них, были очень велики. Москвичи сразу поняли и оценили необычайность подобных зрелищ и

охотно шли в театр. На мою долю в устройстве этих вечеров выпадала огромная работа— убранство всего зрительного зала и сцены (Бахрушин требовал всегда чего нибудь нового и детально законченного): приходилось выполнять в одну ночь и день все декорирование, а по окончании маскарада к 12-ти часам следующего дня сцена должна была быть уже готовой к назначенной по репертуару репетиции. Не надо забывать при этом, что делались, например, такие вещи: весь потолок театра и сцены затягивался специальным плафоном из материи, зрительный зал соединялся со сценой, ложи и ярусы сверху до низу убирались специальной отделкой и производился еще целый ряд работ по сооружению киосков, а вместе с тем все это удавалось каким то образом всегда исполнить к сроку и при этом создать интересное зрелище.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

За время моего долголетнего служения в казенных театрах мне не раз приходилось принимать участие в жизни других частных театров не только Москвы, но и провинции. В этих выступлениях на стороне, судьба обычно мне благоприятствовала, и поручаемые задания удавались, расширяя тем круг моих театральных знакомств и упрочивая мою профессиональную репутацию.

Одной из первых частных антреприз, к которой мне пришлось быть причастным, явился знаменитый сад Эрмитаж и Новый театр известного М. В. Лентовского. Прежде чем говорить о моей роли в этом предприятии, считаю необходимым немного остановиться на фигуре самого хозяина дела.

Лентовский безусловно был самой оригинальной личностью, с которой меня когда либо сталкивала судьба. Одаренный громадными способностями как режиссер, безалаберный, талантливый и сумбурный, он был типом шалого русского человека. Нажить и прожить сотни тысяч рублей было для него пустяшным делом. Всегда немного навеселе, в поддевке, с черной бородой кудряшками, он ходил по своему саду как древний восточный деспот, осматривающий свои владения. Бравада и артистичность были его плотью и кровью. Самыми приближенными людьми к Лентовскому были его камердинеры, которых он нанимал из числа бывших каторжников-уголовников. Этим людям он обыкновенно доверял свой вечно отпертый письменный стол, в ящиках которого в лирическом беспорядке валялись груды кредитных билетов и столбики с золотыми империалами. Лентовский, бросавший десятки тысяч рублей на самые сомнительные предприятия, был одновременно по натуре скуп и бережлив. Он не

любил одолжать деньги или платить их зря— торговаться из-за каждой копейки было его неизменным правилом. Административные таланты Лентовского были феноменальны. Сад Эрмитаж, который ранее содержали хозяин артистического кружка, артист Малого театра Вильде, и купец Гольденштейн, попал в руки Лентовского в совершенно раззоренном виде, и он в течение нескольких дней превратил его в нечто сказочное. Приведя с помощью архитектора Ф. О. Шехтеля, выстроившего между прочим театр «Антей», свое владение в образцовый порядок, Лентовский начал подбирать труппу и завербовал себе превосходных артистов. В его антрепризах пели такие оперные силы, как Зорина, Бельская, Чернов, Давыдов, Родон и Вальяно. Особенный успех постоянно выпадал на долю Зориной, имя которой на афише всегда обеспечивало полный сбор. Эта артистка умела держаться на сцене, обладала прекрасным голосом и очаровательной наружностью. В этих отношениях с ней могла конкурировать только Бельская. Родон был артистом с выдающимся комическим талантом — одно его появление на сцене всегда уже вызывало у публики смех. Репертуар театров Лентовского был всегда новый и необычайный. Мне лично приходилось тратить массу времени, придумывая какие нибудь замысловатые трюки или

сногсшибательные превращения, так как антрепренер в этом отношении был невероятно требовательным. Ставились в Эрмитаже и Новом театре преимущественно оперетки и феерии. Самыми крупными постановками были «Нана Сагиб» «Лесной бродяга», «Золотые яблоки» и «Путешествие на луну». Для этой последней пьесы, в которой танцы ставил балетмейстер Гансен, все костюмы и бутафория были специально выписаны из Лондона. Успех постановки был огромный, впоследствии Лентовский возил ее целиком в Петербург, где она произвела такой же фурор. Иногда ставились и оперы: особенно памятна мне постановка «Поля и Виргинии», в которой мне впервые удалось применить электрическую луну на сцене, устроенную посредством свечей Яблочкова. Это мое новшество произвело большое впечатление и даже вызвало шумное одобрение.

С Лентовским пришлось мне поработать и при устройстве народных гуляний на Ходынском поле во время коронации Александра III. Вся декорационная и машинная часть, с разрешения министра двора, была поручена мне, и пришлось в невероятно быстром темпе произвести громадную по ответственности и трудности работу. Несмотря на то, что я одновременно был занят устройством иллюминации на целом ряде казенных зданий

Москвы, среди которых были такие обширные как Большой и Малый театры, дом генерал-губернатора и Благородное собрание, работа мне как то удалась и все сошло благополучно. Прихотью судьбы через десять с лишним лет мне снова пришлось предпринять тот же труд при коронации Николая II, но тогда уже вместо Лентовского главным устроителем был Форкатти.

Мои успешные дебюты в антрепризе Лентовского повлекли за собой кучу приглашений участвовать и в других частных начинаниях. В качестве декоратора и машиниста пришлось мне неоднократно выступать в театре Корша, но эти выступления были столь незначительны, что о них не хочется и говорить. К слову сказать, у Корша в то время служил известный провинциальный артист Андреев-Бурлак, являвшийся украшением всей труппы. Он был очень некрасив собою: какие то выцветшие блуждающие глаза и оттопыренная нижняя губа; но эта далеко непривлядная наружность не мешала ему создавать поразительные образы. Мне часто приходилось с ним встречаться летом в деревне Давыдково, под Москвой, где он бывал у одной дамы, увлекавшейся всеми родами искусства и даже писавшей картины. В частной обстановке Бурлак был очень интересным собеседником и обворожительным гостем; когда он

покинул Москву, театр Корша потерял для многих половину своей привлекательности.

При Н. Г. Рубинштейне мне приходилось то и дело работать в консерватории по устройству экзаменационных спектаклей. Между прочим, на маленькой самодельной сцене консерватории, абсолютно не приспособленной для каких нибудь сложных спектаклей, нам удавалось давать такие обстановочные произведения как «Орфей» Глюка. После смерти Рубинштейна, по заведенной традиции, консерваторские руководители обращались постоянно ко мне для содействия в организации ученических спектаклей. В этом отношении самой необычайной была постановка певцом Коммиссаржевским[1] «Волшебной флейты» Моцарта. Ставить этот спектакль пришлось буквально ни с чем. Каким то чудом удалось скомпановать из разных обрывков декорацию к 16-ти картинам оперы, но к удивлению вышло это не очень плохо, и спектакль в целом даже имел успех. Между прочим, этот успех был причиной постановки «Волшебной флейты» через некоторый промежуток времени в Большом театре. Вполне понятно, что на этот раз ставить пришлось уже в иных условиях. Были написаны 16 но-

---

[1] Отцом артистки В. Ф. Коммиссаржевской и режиссера Ф. Ф. Коммиссаржевского.

вых декораций и сделано много специальных машин по моим чертежам. С гордостью могу сказать, что декорации были все так удачно прилажены, что спектакль мог свободно итти без антрактов, пользуясь исключительно чистыми переменами. Если и получились два антракта в этом представлении, то они были вынуждены отнюдь не декорационными соображениями, а необходимостью дать передышку зрителям.

После консерваторских спектаклей самыми неблагодарными в смысле условий сцены были представления французской труппы, гастролировавшей в театре Солодовникова, где мне также пришлось работать. В этом театре, на миниатюрной сцене впервые в Москве была поставлена феерия «Путешествие вокруг света в 80 дней» по повести Жюля Верна. Этот огромный по сложности спектакль с музыкой и танцами требовал невероятного количества эффектов. Гигантская лестница, железнодорожный поезд, взрыв парохода, перечисляю лишь наиболее сложные из тех заданий, которые мне пришлось выполнять. Москвичи приняли постановку очень хорошо — сборы были полные, даже все власти сочли нужным повидать новинку. Если бы эта пьеса была разыграна на русском языке, а не на французском, она, вероятно, имела бы еще больший успех. Кстати, при этой антрепризе в первый раз

была устроена при входе в театр световая реклама с названием пьесы, которая давалась в этот вечер.

Любопытным предприятием, в котором я тоже работал, был театр Е. Н. Горевой в Камергерском переулке. Дело в нем с места в карьер было поставлено на очень широкую ногу — были приглашены хорошие артисты, интересные руководители и пьесы ставились с роскошной обстановкой. Премьером был М. М. Петипа, талантливый драматический артист, сын знаменитого балетмейстера и любимец провинции, а режиссером П. Д. Боборыкин. В короткий срок были приготовлены такие серьезные постановки как «Гроза», «Ледяной дом» и «Дон Карлос». Сама Горева подвизалась в качестве премьерши, но артистка она была средняя и особого впечатления на сцене не производила. Роль хозяйки театра выходила у нее куда лучше — она умела и любила напускать на себя тон «гранд-дамы» и поддерживать свое достоинство столичной антрепренерши. Когда по ее желанию в театре появился Боборыкин, то она немедленно велела приобрести карету и лошадей для разъездов режиссера.

Боборыкина я знавал и раньше — он часто бывал в Большом театре, где имел особое разрешение на вход за кулисы. На сцене он обыкновенно бывал во время балетных пред-

ставлений, где знакомился и ухаживал за танцовщицами. Это был чрезвычайно любопытный человек и я с ним очень дружил. Его наружность отличалась характерностью, так что, раз увидавши, его трудно было забыть. Среднего роста, кругленький, лысый, в золотых очках — он не ходил, а как то перекатывался по земле. Вести с ним беседу было интересно всякому, так как Боборыкин был в полном смысле слова ходячей энциклопедией. Кажется, не было уголка в Европе, в котором он бы не побывал, а также трудно было найти вопрос, в котором он не был бы сведущ. Кроме того Боборыкин знавал весь мир: императоры, короли, артисты, художники, литераторы, ученые, все были ему лично знакомы и хорошо известны. При этом Боборыкин не был из тех людей, которые любят сильно преувеличивать; нет, он действительно был знаком со всеми этими людьми, так как поставил себе целью в жизни завести как можно больше интересных и «знаменитых» знакомств. Несмотря на эту некоторую странность, он все же был очень приятным человеком, и после ликвидации театра Горевой мы навсегда остались с ним в добрых отношениях.

Дело Горевой очень быстро лопнуло — вполне понятно, что вести его в том масштабе, в котором оно было начато, не представлялось возможным. Субсидировался театр

средствами какой то дамы, ревностной поклонницы Горевой, быстро раззорившейся вследствие неумелого ведения дела предметом ее поклонения.

Одним из последних частных театров, в котором я работал, был Художественный — это случилось в то время, когда он производил свои первые опыты в области тогда еще новых театральных исканий и режиссерских осуществлений. Художественный театр помещался в то время в Эрмитаже, в Каретном ряду, и К. С. Станиславский ставил там необычайно сложно задуманную «Снегурочку» Островского. Сцена была крохотная, а подмостки и пратикабли для пролога приходилось городить очень сложные и большие. Горе еще усугублялось тем, что по окончании пролога, в антракте, за неимением места на сцене, приходилось выносить разобранные мосты и части декораций прямо на двор. Но все, в том числе и я, были так увлечены интересной работой, что проделывали всю эту историю, совершенно забывая о связанных с нею неудобствах. Разгоряченный, в разгаре работы, я по несколько раз во время спектакля в одном пиджаке выбегал на мороз и давал свои инструкции рабочим. Первый акт, село Берендеевка, был также очень трудный и многодельный в постановке, после него следовал опять тот же порядок выноски деко-

раций на двор. «Снегурочка» удалась на славу— Москва была ею очарована, и даже такой требовательный человек, как К. С. Станиславский, кажется, остался доволен. Неудобство, проистекшее от небольшого размера сцены и отсутствия декорационных сараев, и связанные с ними выбегания на мороз обошлись мне довольно дорого. Я простудился и заболел рожею, но в общем, несмотря на свою болезнь, я все таки доволен, что принял участие в такой увлекательной работе.

Кроме «Снегурочки» я ставил еще в Художественном театре пьесу Ибсена «Когда мы мертвые пробуждаемся», также очень обстановочную и сложную. Самым трудным моментом в ней был снежный обвал с пратикабельных гор, но как никак, а удалось все сладить, и сценический эффект пьесы как будто не испортил ее общего художественного целого. Могу сказать обо всех моих участиях в работах Художественного театра, что воспоминания о них остались у меня самые приятные и радостные.

Перечень моих работ в частных предприятиях Москвы не был бы полон, если бы я не упомянул о той постоянной работе, которую мне приходилось выполнять в Благородном собрании при устройстве всевозможных благотворительных вечеров и базаров. Из них безусловно самыми пышными были те, кото-

рые проходили под покровительством бывшей великой княгини Елизаветы Федоровны. Сама Елизавета Федоровна и приближенные к ней дамы обыкновенно посещали предварительные работы по убранству и делали иногда свои указания насчет декорирования киосков.

Говоря о моих частных выступлениях в качестве машиниста и декоратора в Москве, я как то совершенно упустил из виду свою работу в провинции, а работа эта была подчас довольно ответственной и оставила свои следы, сохранившиеся в некоторых городах Союза и до сего времени.

В Тифлисе, например, мне пришлось принять ближайшее участие в сооружении и оборудовании сцены в новом строившемся театре. Наместник Кавказа, князь Голицын, желал, чтобы театр был возможно лучше технически приспособлен, и поэтому мне пришлось лично наблюдать за работами по постройке сцены и дважды покидать Москву для поездок на Кавказ. Там, кроме вполне законченной колосниковой системы, мне удалось устроить необходимые для сложных постановок приспособления в виде люков, провалов и прочего. Все это удалось выполнить по всем новейшим тогда методам, и мое устройство сцены цело в Тифлисе и до сих пор.

Аналогичную работу пришлось мне исполнить и в Одесском городском театре, где я

работал с двумя венскими архитекторами, из которых один был по фамилии Фельнер. Внешний и внутренний вид театра был очень красив и вполне достоин такого живописного города как Одесса. Кроме устройства сцены мне был заказан целый ряд декораций для этого театра, которые я и выполнил. «Жизнь за царя», «Борис Годунов», «Русалка» и «Аида» шли в Одессе в моих полотнах, которые, говорят, имели в то время успех.

Когда в Варшаве задумали перестройку оперного театра, меня командировали в Польшу для дачи своих указаний по переделке сцены. Моя работа в Варшаве свелась главным образом к устройству системы вентиляции сцены, которая опять таки функционировала там до самого недавнего времени, а может быть цела и теперь. Кроме того я написал несколько декораций для новых постановок варшавского театра.

В области моих выступлений в качестве декоратора в провинции на первом месте я ставлю свою постановку «Аиды» в Киеве. Киевскую оперу тогда «держал» тенор Раппопорт, служивший ранее в Большом театре в Москве. По его желанию мне пришлось написать заново декорации для всей оперы, причем одна из них была двух-этажная и потребовала сооружения специальных высоких

мостов. Постановка мне удалась, но труда на нее пришлось положить не мало.

Из моих более мелких работ ограничусь упоминанием о двух наиболее мне памятных. Как то, я был принужден дать точные планы и указания на постройку Народного театра в городе Клине, да однажды написать переднюю завесу по заказу, полученному из совершенно необычайного города, а именно из Темир-Хан-Шуры. Занавес я написал, но до сего времени не имею ни малейшего представления, каким он выглядит на месте.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

После отставки И. А. Всеволожского директором казенных театров был назначен князь С. М. Волконский, а вместо ушедшего Пчельникова управляющим московскою конторою стал В. А. Теляковский.

Князь Волконский был очень образованным человеком, хорошо знавшим историю искусства и интересовавшимся театральным делом. Сейчас же по вступлении в должность он обратил особое внимание на дикцию оперных и драматических артистов и стал принимать всяческие меры к улучшению этой части театрального представления. Над ним, конечно, многие стали смеяться, но по моему мнению совершенно напрасно.

Дикция артистов действительно нуждалась в изменении и попытка Волконского, правда не сразу, но все же дала ощутительные результаты. До него речь актера, в особенности в опере, считалась не существенной, и внимание на нее стали обращать только после него. К сожалению, Волконский не долго занимал пост директора—он был принужден покинуть казенную службу после одного инцидента с балериной Кшессинской, о котором он лично мне рассказывал. За какое то неподчинение [1] распоряжению директора на Кшессинскую был наложен штраф, тотчас же снятый с нее по личному распоряжению Николая II. Самолюбивый Волконский счел это за личное оскорбление, неминуемо грозившее отразиться на его престиже директора, и подал просьбу об увольнении. Царь, знавший все подробности этой истории, не счел нужным задерживать такого «нетактичного» директора и легко согласился на его отставку.

---

[1] Неподчинение состояло в том, что Кшессинская не пожелала надеть полагавшийся по балету костюм, за что и была распоряжением директора С. М. Волконского оштрафована на 50 р. (См. В. А. Теляковский, «Балетоманы». Из прошлого петербургского балета. «Арена». Театр. альманах, под редакц. Е. Кузнецова, Петерб. 1924. Изд. «Время»).

Преемником Волконского и последним директором императорских театров оказался управляющий московскою конторой В. А. Теляковский. Это был человек ничем особенно не выдающийся, но та предварительная школа, которую он прошел, служа в Москве, оказала на него благотворное влияние. Вступая в должность директора, Теляковский был уже знаком со многими мелочами театральной жизни, которые обыкновенно ускользали от взоров других директоров, являвшихся со стороны. Благодаря этим практическим знаниям и некоторым природным способностям, новый директор смог ознаменовать свое правление целым рядом крупнейших преобразований в области сцены и в особенности декорационного искусства. Его инициативе принадлежит привлечение на казенную сцену таких крупных художников как А. Я. Головин, К. А. Коровин и Аполлинарий Васнецов. Само собою разумеется, что такая крупная реформа не могла обойтись без споров, осуждений и обид. В особенности был обижен присяжный декоратор казенных театров А. Ф. Гельцер. Он был художник не лишенный дарования, но писавший в манере старых декораторов. При появлении новых живописцев Гельцер, конечно, остался почти не у дел и стал тяготиться тем вторым планом, на который ему пришлось отойти.

В театре все отлично знали, что приглашение Коровина и отстранение Гельцера было сделано по желанию Теляковского, и жена Анатолия Федоровича, служившая в Малом театре, решила переговорить по этому поводу с самим директором. На одной из репетиций в Малом театре, когда Теляковский был на сцене, жена Гельцера настолько резко с ним объяснилась по волновавшему ее вопросу, что ее муж принужден был подать после этого в отставку.

Все ждали, что подобная участь постигнет и меня, но я никак не мог будировать против таких художников, как Коровин и Головин, искусство которых мне всегда было близко и дорого. Новые художники на первых порах относились ко мне с недоверчивой подозрительностью, ожидая встретить с моей стороны такой же прием, какой встретили у Гельцера, но, убедившись, что я не только не чиню им препятствий, но даже способствую их работе, быстро переменили ко мне отношение, а впоследствии сделались даже близкими моими приятелями.

Реформы сцены, произведенные при Теляковском, коснулись главным образом Малого театра. По распоряжению дирекции мною был изменен весь подъемный механизм сцены этого театра по примеру системы, устроенной мною при Всеволожском в Большом

театре. Производя эту работу, я смог одновременно поднять на полтора аршина верхние колосники. Это увеличение высоты сцены дало возможность соответственно увеличить и высоту декораций. Самой значительной переменой, которую я тогда провел в Малом театре, было сооружение вертящейся сцены диаметром в семь саженей. Эту работу не так просто было осуществить, так как строительная комиссия в Петербурге находила ее блажью и никак не желала отпустить необходимые средства В. А. Теляковскому и А. П. Ленскому страшно хотелось провести это новшество в жизнь и, как последнее средство, они решили отправить меня в качестве специалиста в строительную комиссию кабинета его величества в Петербурге для защиты этого проекта. Счастье улыбнулось мне, и после нескольких заседаний удалось убедить петербургских чиновников в целесообразности подобного нововведения и добиться необходимых ассигнований.

Также при Теляковском мною были устроены в Малом театре круглые горизонты и движущиеся панорамы, давшие возможность ставить такие сложные и громоздкие постановки, как «Буря», «Цезарь и Клеопатра», «Боркман», «Макбет» и др.

Машинистом-механиком сцены Малого театра состоял, до сего времени занимающий этот

пост, С. В. Лобанов. Лобанов до этого был моим учеником и уже в начале своей театральной карьеры проявил себя живым и старательным работником. По поступлении своем в Малый театр он сразу показал себя в работе с самой лучшей стороны и доказал теперь свою незаменимость для казенной драматической сцены. До него машинистом Малого театра был Тимофеев, в начале очень деятельный и сообразительный работник, но впоследствии впавший в болезненную религиозность. В разгаре своих сил и здоровья он неожиданно покинул службу и постригся в монастырь.

Теляковский сравнительно часто бывал в Москве и постоянно находился в курсе всех театральных дел первопрестольной. Не только он сам, но даже его супруга, считали своим долгом знать все о московских театрах. Жена Теляковского считала себя художницей и любила показать свои знания в области искусства. Она рисовала костюмы для новых постановок и следила за их выполнением. Часто во время генеральных репетиций эта особа являлась в театр, садилась в первый ряд и наводила критику на все, что происходило на сцене. Считаясь с тогдашним укладом театральной жизни, приходилось иногда прислушиваться к ее словам и принимать кое что к сведению.

Управляющим конторою московских театров во время Теляковского был Н. К. фон Бооль — человек посредственных способностей, но основательно знающий театральное дело. Он сам был немного художником-портретистом, но в письме смыслил мало и главное заботился об аккуратности и экономии. Новые декораторы не особенно ему нравились, так как он привык держаться более «академических» форм. Фон Бооль был одним из первых управляющих, который обратил свое внимание на условия труда низших технических работников. Его стараниями было исторгнуто разрешение повысить оклады жалованья рабочих сцены и немного улучшить их домашний быт в казенных казармах. Все это, конечно, было лишь каплей в море, но все же считаю важным отметить, что нашелся хоть один человек из театральной администрации, обративший свое внимание на этот вопрос.

После фон Бооля управляющим московской конторою был назначен бывший певец баритон С. Т. Обухов. Обухов когда то выступал в Большом театре в качестве артиста, но успеха у публики не мог стяжать себе своим голосом и перешел на карьеру чиновника. Он был очень исполнительным бюрократом и только. Воспитанный на итальянских певцах, он признавал только итальянскую школу пения и не вполне одобрял новых певцов

позднейшей формации. Его административные способности были также не весьма блестящие и вся его деятельность породила в свое время в театре не мало анекдотов.

Одной из самых светлых личностей театральной администрации этого последнего периода был заведующий монтировочной частью В. К. Божовский. Он прибыл в Москву из Варшавы, где занимал какой то административный пост при губернаторе, что не мешало ему интересоваться театром и даже руководить какими то спектаклями для рабочих в народных домах. В. К. Божовский был очень образованный и начитанный человек. В свое время он даже изучал в Лейпциге искусство дирижированья, но бросил эту науку, так как решил, что не сможет пойти в ней дальше простого любительства. Божовский хорошо знал литературу по театру как техническую, так и художественную, и живо интересовался историей театра. Не могу не привести характерное для того времени мнение о нем директора Теляковского, который говорил, что такие образованные люди, как Божовский, совершенно лишние в Управлении театров — они сами могут быть директорами, а Управлению нужны лишь работники, слепо исполняющие распоряжения высшего начальства. Инициатива, скептическое отношение к начальству и культурность сгубили

карьеру Божовского—контора его не любила и придралась к первому случаю, чтобы его уволить. Он вскоре умер после отставки, и о нем искренно и сердечно сожалели артисты и технический персонал сцены.

Его помощником по костюмной части был некто Юмашев, служивший ранее тенором в опере. Впоследствии этот человек абсолютно потерял голос и совершенно не мог не только петь, но и говорить.

При Теляковском пришлось мне праздновать свой 50-ти-летний юбилей, во время которого произошел небольшой инцидент. Надо сказать, что незадолго до этого вышло распоряжение от дирекции, что чествование работников монтировочной части разрешается только при закрытом занавесе. Сколь ни тяжело мне было, но делать было нечего, и пришлось подчиниться этому распоряжению. Но вот, когда на сцене началось мое чествование, отголоски которого были слышны в зрительном зале, публика и окружающие громко потребовали поднятия занавеса. Начался невероятный шум, во время которого занавес был отдан вверх. Публика, остававшаяся вся на своих местах, устроила мне грандиозную овацию и долго и громко аплодировала.

Директорство Теляковского было отмечено возобновлением интереса москвичей к балетному искусству. Главной причиной этого

явления был приезд в Москву молодого петербургского танцовщика А. А. Горского. Как балетный артист Горский был незначительной величиной, но зато как балетмейстер оказался незаурядным талантом. Во первых Горский был вообще способный человек, а во вторых интересный новатор. Ученик М. И. Петипа, он усвоил себе всю суть классического танца и начал подавать его в новой манере. Одной из его первых постановок было возобновление «Дон-Кихота». Этот балет, считавшийся классическим, шел до Горского в традиционных балетных костюмах и танцы в нем представляли собою всевозможные хитросплетения самых замысловатых хореграфических па. Горский отказался от танцевальных тарлатановых юбочек и тюлевых корсажей и при помощи Коровина одел балетную толпу в стилизованные испанские костюмы. Не ограничиваясь этим, он придал всем танцам национальный характер и перенес зрительный зал в своеобразную Испанию, не лишенную своего очарования. Зрелище получилось крайне интересное, но несколько необычайное. Эта необычайность конечно навлекла на Горского кучу нападок со стороны балетных рутинеров, но настойчивость балетмейстера и та поддержка, которую ему оказывал директор Теляковский, заставили его дойти до конца по раз намеченному пути,

Последовавшие за «Дон-Кихотом» постановки «Дочери Гудулы» и «Конька-Горбунка» были выдержаны в тех же тонах и постепенно покорили зрителей, принуждая их согласиться, что не всегда все старое лучше нового. После этих постановок Горский получил официальное звание балетмейстера и долго властвовал над художественною жизнью московского балета.

Высшим достижением его таланта были постановки «Корсара», «Баядерки» и «Саламбо». Этот последний балет был особенно роскошен в смысле обстановки. Он делал большие сборы и был снят с репертуара исключительно из за пожара 1914 года, когда погибли все прекрасные декорации, написанные для него Коровиным. С постановкой «Саламбо» в моей памяти связано одно не лишенное интереса воспоминание, ярко характеризующее до-революционные театральные порядки. В одной из картин этого балета, в храме, появлялась группа змей — они спускались сверху по стене и расползались по сцене. Эти змеи производили гадливое и отталкивающее впечатление, что и требовалось по замыслу Горского. Жена одного из начальствующих лиц театра к несчастью присутствовала на генеральной репетиции и получила от этого эффекта чересчур сильные ощущения. Как только это стало известным,

вышло приказание немедленно отменить змей, дабы не тревожить нервы супруги начальствующего лица.

Горский постепенно создал свой кадр новых балетных артистов, с достоинством поддержавших его имя: Е. В. Гельцер, В. А. Коралли, А. М. Балашова, С. В. Федорова, М. М. Мордкин, Л. А. Жуков, и многие другие были виновниками начала новой эры московского балета. Эти артисты прониклись принципами и стилем своего балетмейстера и выступали в его балетах с постоянным успехом.

С своей стороны и я по мере сил и возможностей старался содействовать Горскому и давать что либо новое и интересное в его балетах. В этом отношении на первом месте ставлю сооружение огромного корабля, исполненного по моим чертежам для балета «Корсар». Эта огромная бутафорская машина весом в 600 пудов легко двигалась по сцене, качалась, разваливалась и незаметно убиралась на глазах у публики, так что после этого на сцене оставалось одно волнующееся море.

Когда Горский ставил своего «Дон-Кихота», я также пожелал блеснуть, если не новшеством, то вообще техническим совершенством своего машинного дела и на просмотре декораций показал собравшимся все девять картин балета, не опуская занавеса, при чистых переменах. Теляковский и Коровин были пора-

жены этим фокусом и остались очень довольны предложенным им машинно-декорационным спектаклем.

Русская опера при Теляковском обогатилась крупнейшими величинами. Давно уже Большой театр не видал одновременно на своих подмостках столько замечательных певцов, как А. В. Нежданова, Л. В. Собинов и Ф. И. Шаляпин. На последнем из них невольно хочу остановиться. О Шаляпине много говорят и часто осуждают его за резкости и нервные выходки. Да, я согласен, что подчас Шаляпин позволяет себе лишнее, но разве такой артист не вправе требовать иногда особенного к себе отношения ради своих исключительных дарований? Шаляпин редко раздражается по соображениям личного характера, обыкновенно его дурные настроения тесно связаны с художественным исполнением той или иной партии и при этом факты, их вызвавшие, действительно достойны возмущения.

В личной жизни Федор Иванович совсем иной человек. В интимной компании как он бывает любезен, как прекрасно поет романсы и какой он прекрасный рассказчик! Тот особый юмор, с каким он передает всевозможные случаи с англичанами, совершенно неподражаем. В отношениях со мной Шаляпин всегда был невероятно внимателен. Помню, как то в Париже я приехал в некое много-

людное общество и стеснялся по каким то причинам войти к собравшимся, тогда Шаляпин схватил меня на руки, внес в комнату и таким образом представил окружающим как своего близкого друга. А то вот еще характерный эпизод. Когда я справлял свой 60-ти-летний юбилей, Федора Ивановича не было в Москве, но на торжественный спектакль приехала его жена и передала мне от его имени письмо самого трогательного содержания, которое я до сих пор храню.

Нет, пускай Шаляпин порою резок и необуздан, но он все же замечальный артист, которого я глубоко уважаю и люблю, и я искренно жалею, что в настоящее время он совсем забыл Большой театр и больше не поет в Москве.

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

Заканчивая свои воспоминания, я хотел бы еще поделиться некоторыми своими заграничными впечатлениями. Путешествовал я много на своем веку, часто сталкивался с крупными деятелями иностранного художественного мира, а порой принимал даже активное участие в театральных предприятиях за рубежом. До революции я посещал Европу ежегодно, считая своим долгом знакомиться и перенимать все новейшие усовершенствования сценической техники для применения их в Большом

театре. К сожалению, после революции по целому ряду причин я не смог ни разу съездить в чужие края, посмотреть, каковы теперешние театральные новинки.

Мое первое заграничное путешествие, припоминаемое мною смутно, уже описано в первой главе этой книги. За ним последовал целый ряд подобных же поездок, целью которых было все то же желание совершенствоваться в области декоративного искусства.

В те времена иностранцы относились к русскому театру покровительственно, не будучи в состоянии представить себе его совершенство в стране варваров. Правда, те немногие из них, которых судьба случайно заносила в Россию, в корне изменяли свои взгляды и внутренне приходили к заключению, что не Европе учить Россию искусству театра.

В моей памяти невольно воскресают некоторые факты из моей жизни, ярко иллюстрирующие то чувство уважения, которое обыкновенно питали лица, побывавшие в России, к деятелям нашего театрального мира. Со мной лично произошло несколько любопытных эпизодов, в свое время очень меня поразивших и, каюсь, польстивших моему самолюбию. В то время я не мог себе объяснить, чем была вызвана та особенная предупредительность, которая так часто высказывалась по моему адресу заграницей иностранцами, побывавшими

в России. Теперь мне кажется ясно, что в моем лице они всегда видели одного из представителей русского театра, того театра, которому по их мнению, предстояла такая огромная будущность.

Один случай, особенно мне памятный, будет очень уместно вспомнить именно теперь, когда в Париже с такой пышностью отпразднован 50-ти-летний юбилей существования здания Большой оперы. В конце 60-х годов приехал в Москву генерал Флери, полномочный представитель Наполеона III при русском дворе. Французский посол посетил Большой театр, пришел в восторг от его внутреннего вида и очень заинтересовался оборудованием его сцены. В то время в Париже воздвигалось грандиозное здание Большой оперы. По его просьбе и с разрешения министра двора мною было составлено подробнейшее описание Большого театра с планами, чертежами и указаниями размеров зрительного зала, сцены, фойэ, лож и проч. Эта моя докладная записка была немедленно отправлена в Париж к Камилю Дусэ и архитектору Гарнье, как полезный материал при постройке здания оперного театра. Во Франции чрезвычайно заинтересовались Большим театром, его размерами, удобством расположения мест в зрительном зале и устройством сцены. В виду того, что летом этого же года

я собирался в Париж, генерал Флери, рассыпавшийся в благодарностях по моему адресу, снабдил меня официальными письмами за посольской печатью во французскую академию. В Париже я был встречен необычайно любезно Камилем Дусэ и Гарнье, которые не только показали мне во всех подробностях заканчивающуюся постройкой Большую оперу, но и сопровождали меня при осмотре других театров. Они пытливо выспрашивали мое мнение, выслушивали мои соображения и, думаю, были далеки от мысли, что я все время набираюсь от них полезных знаний в области сценической техники. Боюсь утверждать, но полагаю, что во мне они видели человека, у которого можно узнать что либо существенное, тогда как я видел в себе лишь лицо, которому посчастливилось заручиться письмами французского посла.

Другой разительный случай отношения иностранцев к представителям русского театрального мира произошел со мной в Германии. Как то раз я очутился в Мюнхене и, конечно, пошел вечером в недавно отстроенный Принц-Регентен-Театр. Этот театр очень меня занимал, так как по дошедшим до меня сведениям был воздвигнут в совершенно новом стиле в подражание Мюнхенскому Кюнстлер-Театру. Сидя в партере и наблюдая за ходом какого то драматического представления, я вспомнил,

что, незадолго до моего приезда, главным директором всех придворных театров Баварии был назначен знаменитый трагический артист Поссарт, тот самый Поссарт, который, неоднократно гастролируя в России, когда то в Москве в Большом театре играл Манфреда в моих декорациях. Желая повидать артиста, в антракте я направился на сцену, но невольно остановился от удивления перед двигавшимся неподалеку от меня шествием. Окруженный толпою раболепных чиновников и артистов, во фраке, увешенный орденами и звездами, с лентой через плечо проходил Поссарт. Он всегда был чрезвычайно представителен и любил держать себя гордо, но теперь он казался по меньшей мере премьер-министром. Я страшно смутился и остолбенел от всего этого зрелища. Воспользовавшись тем, что один из чиновников обратил внимание на мое замешательство, я робко попросил его доложить обо мне директору, заранее уверенный, что Поссарт давно меня позабыл. К моему удивлению через несколько минут тот же чиновник поспешно подлетел ко мне и в самой учтивой форме попросил следовать за собою к директору. Поссарт встретил меня с совершенно необъяснимой любезностью и лаской. Долго беседуя со мной, он припоминал во всех подробностях постановку Манфреда, расспрашивал о Барцале и о Капнисте и в итоге

наговорил кучу приятных слов. В конце разговора он сам предложил мне осмотреть сцену и с необычайным вниманием выслушал мое мнение обо всех новейших усовершенствованиях театральной техники. Окружавшие Поссарта театральные чиновники и артисты были глубоко изумлены тем вниманием, которым их директор дарил заезжего русского, но, по совести говоря, и сам русский был удивлен подобным приемом не меньше их.

Одна из самых приятных заграничных встреч произошла со мной в Австрии. Я в свое время часто посещал Вену и каждый раз считал своим долгом побывать на представлении в Большой придворной опере. В одну из своих заграничных поездок в 80-х годах я очутился в Вене и оказался вечером с знакомым венским музыкальным критиком в театре на «Дон Жуане» Моцарта. Вокальное исполнение оперы показалось мне довольно слабым, хотя по афише партию Дон-Жуана и пел артист Бек, имевший звание «Эрен Митглид» (Ehren Mitglied), что равняется нашему заслуженному артисту. В Беке чувствовалась прекрасная школа, но голос его был настолько слаб и надтреснут, что невольно вызывал удивление. На мое изумление мой сосед, музыкальный критик, заметил мне, что действительно, хотя Бек и слаб, но не надо забывать, что он — «Эрен Митглид», а это звание искупает

се. Венская публика ценит Бека за прежние заслуги и никогда не позволит себе его оскорбить неодобрением, а впрочем, добавил критик, кому он не нравится, тот может просто не ходить в театр. В антракте под впечатлением всего вышесказанного я пошел в фойэ и на большой лестнице встретился с Патти, которая выходила из своей ложи, окруженная толпою поклонников и обожателей. Я хотел неуверенно поклониться и пройти мимо, но знаменитая певица, увидав меня, прямо направилась в мою сторону и издали громко меня окликнула. Она была воплощенной любезностью и форменным образом закидала меня вопросами о Москве. Я был несколько сконфужен, так как публика обратила на нас внимание и допытывалась у свиты Патти, стоявшей поодаль, кто тот русский, с которым разговаривает певица. Беседа наша длилась довольно долго, и в продолжение ее лица, сопровождавшие Патти, молча стояли рядом. Лишь в конце разговора, когда позвонили к началу следующего акта, Патти нашла нужным представить меня лишь двум из своих спутников, назвав меня при этом старым добрым знакомым. Эти два спутника оказались герцогами Орлеанскими, и когда я напомнил одному из них его посещение Большого театра в Москве, то он сразу же сказал, что давно меня знает и помнит, как я показывал ему

на сцене движущиеся корабли. Не ограничиваясь этой мимолетной встречей, Патти настояла на том, чтобы я зашел к ней на дом и успокоилась лишь тогда, когда я записал ее адрес.

Я думаю, приведенные примеры вполне подтверждают мою мысль, что побывавшие в России иностранцы всегда высоко ценили русское искусство и ожидали от него больших достижений. Со временем эти ожидания и надежды осуществились самым блестящим образом, и я благодарю судьбу, давшую мне возможность принять участие в этом триумфальном шествии родного театра по сценам искушенного Запада.

Просветителем Европы в этом отношении явился знаменитый антрепренер С. П. Дягилев.

Дягилев был человек небогатый и никогда бы не смог справиться со взятой на себя задачей, если бы не решительность и настойчивость его характера, заставлявшие постоянно итти до конца по раз намеченному пути. Он был большим знатоком театрального искусства и без него Европа не скоро бы узнала, что такое русское искусство в его наивысшем выявлении. Бенуа, Серов, Бакст, Фокин, Санин, Черепнин и Стравинский были ближайшими сотрудниками Дягилева, сумевшего объединить всех этих художников вокруг

своего дела. По машинно-технической части сцены он пригласил меня, и я восемь сезонов сопровождал его по всем сценам Европы, участвуя в успехах русского театрального искусства.

Энергия Дягилева не знала границ, в особенности хорошо он умел выходить из самых затруднительных финансовых положений. Раз как то ему были обещаны одним власть имущим лицом двадцать пять тысяч рублей на поездку с труппой в Париж. По каким то причинам эту незначительную субсидию в самый последний момент не оказалось возможным выдать. Положение создалось безвыходное, и вся поездка грозила пойти на смарку. Об этой неудаче заговорили в Петербурге, но одно высокопоставленное лицо, хорошо знавшее Дягилева, утешало беспокоившихся артистов и уверенно заявляло: «не тревожьтесь понапрасну, Дягилев не пропадет, он черес-чур умный, энергичный и способный человек—вот увидите, он и без денег вывернется».

И действительно каким то непонятным образом Дягилев обернулся и увез всех за границу пожинать новые лавры. У этого человека часто бывали очень и очень тяжелые моменты, но он всегда выходил из них победителем. Дягилевская касса, насколько мне известно, никогда никакими фондами не обладала, но, несмотря на это, жалованье в его

театре всегда платили все и полностью. Как то раз в Париже у Дягилева не было ни гроша в кассе, а на другое утро надо было платить несколько тысяч франков оркестру за репетицию. Все в театре знали денежное состояние антрепризы и ждали скандала, но ко всеобщему удивлению на следующее утро все музыканты получили причитающиеся им деньги. Благодаря этому исключительному уменью вывертываться из самых сложных ситуаций, Дягилев пользовался неограниченным доверием как у артистов, так и в высших правительственно-театральных кругах Запада. Он неоднократно отклонял от себя все попытки наградить его каким нибудь внешним знаком отличия и правильно поступал, по моему мнению, так как его и так все отлично знали и уважали и без орденов и почетных званий.

Предприимчивость Дягилева была беспримерна. Раз как то он купил у дирекции московских театров декорации балета «Лебединое озеро» работы художника Головина. Я ему показывал эту постановку в Большом театре и получил от него кроме благодарности приглашение поехать за границу и взять на себя всю техническую часть сцены в его антрепризе. Так как рабочие руки за границей были очень дороги, Дягилев предложил мне захватить с собою несколько человек москов-

ских рабочих. Хотя это абсолютно не входило в мои расчеты, но желая поддержать нуждающегося в деньгах Дягилева, я согласился на подобное предприятие и ангажировал за границу четырех способных рабочих из Большого театра. Мои рабочие оказались на высоте и удивляли всех за границей своими техническими знаниями, пониманием театрального дела и скоростью работы. На их труд приходили специально смотреть как местные рабочие, так и члены администрации иностранных театров. Произошли тогда и некоторые характерные курьезы: так, например, парижские рабочие пришли в восторг от наших театральных молотков, выкованных из одного куска стали, и по окончании сезона приобрели эти молотки у русских. В Берлине немецким рабочим чрезвычайно понравилась российская махорка, и они упросили наших продать им этот «замечательный табак», что конечно, было исполнено с большой охотой.

Из постановок, осуществленных Дягилевым, наибольший шум наделали балеты «Петрушка» и «Павильон Армиды». Часть восторгов, вызванных последней постановкой, коснулась и меня. «Павильон Армиды» шел в театре Шатле, специально приспособленном к постановкам феерий. В этом балете была одна чистая перемена, которую мне удалось выполнить довольно оригинальным образом:

в одну секунду декорация менялась, уходя одновременно в обе стороны, вверх и вниз. Чистота и быстрота подобного фокуса были еще невиданны в Париже, и я, кроме шумных одобрений, заслужил еще прозвище «русского Калиостро». Музыка к «Павильону Армиды» была написана Черепниным и также понравилась. Черепнин был приятелем Глазунова и имел с ним много общего в музыке — они оба считали себя учениками и последователями Чайковского.

Из оперных спектаклей Дягилева большим успехом пользовались постановки режиссера Санина. Вообще слава этого режиссера была приобретена главным образом благодаря Дягилеву. Санин поражал французов новыми приемами в постановке массовых сцен и изобретательностью своей режиссерской фантазии. Восторги, вызываемые Саниным в зрительном зале, отнюдь не разделялись статистами на сцене. Эти последние постоянно ворчали на требовательность и щепетильную добросовестность русского режиссера, называли все его приемы «экстраординарными» и «фантастичными», но все же, привыкшие к дисциплине, точно исполняли поручаемые им задания.

Само собою разумеется, что, работая в антрепризах Дягилева, мне не раз приходилось сталкиваться со всевозможными иностранными

деятелями искусства. Некоторые из них были настолько любопытными людьми, что невольно остались в моей памяти. Среди музыкантов особенно памятны мне трое: Сен-Санс [1], Массенэ [2], и Рихард Штраус—автор оперы «Кавалер роз» [3]. Это произведение композитора имело огромный успех за границей, но в виду того, что исполнение его требует чрезвычайно большого и сложного оркестра, оно не могло быть дано во многих театрах. Штраус в обращении был довольно прост и абсолютно не выносил, когда его супруга вмешивалась в деловые разговоры. Эта последняя была женщиной простой, и он обращался к ней обыкно-

---

[1] Сен-Санс, Камилл, знаменитый французский композитор, род. в 1835 г. в Париже. Из написанных им опер две с большим успехом ставились в России: «Самсон и Далила» в Петербургском Мариинском театре и «Генрих VIII» в Московском Большом театре с Корсовым в заглавной роли.

[2] Массенэ, Жюль, известный французский композитор, весьма плодовитый. Из многих написанных им опер в России шли с успехом: «Король Лагорский», «Эсклармонда», «Манон», «Вертер» и «Дон-Кихот». Последняя опера привлекла к себе особенное внимание благодаря проникновенному образу Дон-Кихота, созданному Шаляпиным.

[3] Штраус, Рихард, знаменитый современный немецкий композитор, замечательнейший симфонист и автор опер «Саломея», «Электра» и «Кавалер роз», из которых две первые с успехом ставились на сцене Мариинского театра в Ленинграде.

венно на крестьянском диалекте, бросая в ее сторону отрывистое, но выразительное «заткнись».

Композитор Массиэ был человеком совсем иного склада. Любимец дам, очаровательный собеседник, он всегда одевался по самой последней моде с изысканной утонченностью. С красивой, умной седой головой и белоснежными усами, он был всегда окружен целой толпой женщин. Массиэ был всегда кем либо увлечен и главную партию своего нового произведения постоянно приноравливал к голосу той особы, за которой ухаживал в данное время. Многих кафешантанных певиц Массиэ вывел в свет и превратил в крупнейших оперных артисток. Имея огромные доходы от своих популярных произведений, этот человек совершенно не умел скопить себе состояние и постоянно был без денег. Особенно обворожителен бывал Массиэ в маленьких интимных компаниях, где часто садился за рояль и играл отрывки из своих новейших произведений.

Сен-Санс был полной противоположностью Массиэ. Скромный, застенчивый, мало общительный, он не только характером, но и костюмом отличался от своего собрата по искусству. Всегда скромно одетый в черный пиджак и котелок (фрак и цилиндр он носил лишь в крайне официальных случаях, он

постоянно посещал русские спектакли и с упоением слушал наши оперы.

Часто приходилось мне сталкиваться и с представителями иностранного литературного мира. Особенно хорош я был с французским писателем Вилье де Лиль Аданом. Мы часто беседовали вместе, и я ему не раз повторял, что его произведения хорошо известны в России и читаются там с интересом. Эти уверения каждый раз вызывали на его лице смущенно самодовольную улыбку.

Приходилось работать мне и с Габриэлем д'Аннунцио при постановке «Мученичества св. Себастьяна». Не могу сказать, чтобы он очаровал меня своей наружностью—это был лысый, плюгавый, вертлявый человек. Не берусь судить об его заслугах литературных, а тем паче политических, но могу сказать, что он всегда очень хотел проявить себя крупным общественным деятелем. Д'Аннунцио был влюблен в Иду Рубинштейн и написал для нее «Себастьяна». По ее желанию для постановки этого произведения был специально выписан режиссер В. Э. Мейерхольд. Но и это не спасло пьесы—ожидаемого успеха она не вызвала и недолго продержалась в репертуаре. Кстати об Иде Рубинштейн. Она начала свою артистическую карьеру в Москве под руководством А. П. Ленского и никогда особенных надежд, как артистка, не подавала.

После постановки «Себастьяна» она, кажется, снова уехала в пустыни Африки охотиться на львов. Рубинштейн была большой любительницей сильных ощущений и средств для приобретения таковых у ней было достаточно. Это была невероятно эксцентричная женщина, но во всяком случае не лишенная интереса, как человек.

Встречался я за границей и со многими другими выдающимися людьми. Помню хорошо Дюма-отца, Гуно, Бизе, художников импрессионистов, но все эти встречи носили такой мимолетный характер, что о них не стоит и упоминать.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ

Нет ничего удивительного, что при написании настоящих воспоминаний многие подробности ускользнули из моей памяти. Часть подобных мелочей утеряна мною уже навсегда, а часть вспомнилась уже по окончании записок. Желая сделать свои мемуары возможно более полными, полагаю небезинтересным добавить эти обрывочные впечатления, воскресшие в моей памяти в связи с некоторыми вопросами, которые мне задавали в последнее время.

Многие историки театра просили меня поподробнее коснуться вопросов техники сцены

50—60-х г. г. Что написать о том убогом состоянии театральных машин, которое я застал при поступлении на службу, сам не знаю. Почти все в то время было в тесной связи с дешевизной рабочих рук. Количеством тружеников сцены не стеснялись, благо их труд оплачивался грошами. Всевозможные театральные эффекты, которые теперь достигаются механическими приспособлениями, в то время основывались исключительно на силе и ловкости рабочих. Люки, например, приводились в движение воротами и веревками и требовали большого напряжения физических сил. Рабочие должны были быть очень внимательны и расторопны. Возьмем хотя бы систему сигналов для подъемов и опускания декораций. Ни о каких электрических звонках или телефонах тогда, конечно, и помину не было. Обыкновенно сигналы подавались хлопанием в ладоши или маханием белого платка, и только для чистых перемен был придуман сложный, но не особенно остроумный способ. На колосниках привязывалась целая связка бубенчиков, от которых проводилась веревка вниз на сцену. В нужную минуту за веревку дергали, и бубенчики обыкновенно гремели так явственно, что были слышны и рабочим и зрителям.

Все декорации укреплялись исключительно гвоздями, и стук и гром во время перестано-

вок стоял необычайный. Во время действия шум также часто мешал исполнителям, например, во время хода лодок и кораблей, которые двигались не по рельсам как теперь, а просто катились по сцене на деревянных колесах, лишенных резиновых или войлочных обмоток, так что скрип и грохот раздавались по всему залу.

Зимой театр отапливался дровами, и температура на сцене бывала всегда очень низкой—в большие холода едва достигалось 9—10° по Реомюру, так что, когда в театр был проведен газ, все очень обрадовались—и света и тепла заметно прибавилось.

Любопытно отметить, сколь легкомысленно относились раньше к пожарной опасности на сцене. Хотя пожарные исправно ходили на дежурство в театры, но, пожалуй, это и была единственно противопожарная мера. Загорись театр, — я не знаю, откуда стали бы брать воду, лестницы и т. под. необходимые средства для борьбы с огнем. А вместе с тем сцена была оборудована почти исключительно деревянными приспособлениями. Высокие лестницы, ведущие на колосники и в артистические уборные, были деревянные, кожухи, прикрывающие канаты с грузами, фанерные, вместо металлических тросов употреблялись пеньковые канаты, и при всем этом не надо еще забывать, что световые эффекты дости-

гались исключительно настоящим огнем. В пьесах, где было необходимо изобразить пожар, на декорациях, изображающих балки, клалась вата, пропитанная спиртом, которая и поджигалась с колосников. Декорация рушилась, пылающая вата падала на сцену, где медленно и догорала. Эффект получался большой, но и опасность была не меньшая. И все таки все как то сходило благополучно.

Ко всяким противопожарным мерам дирекция относилась скептически и отмахивалась от них руками. Помню, как то мною была сделана модель сцены Большого театра с устройством целой системы водопроводных труб. Во время пожара надо было нажать лишь одну кнопку, и вся сцена немедленно заключалась в коробку из сплошных водяных стен. Дирекция с большим вниманием выслушала мои объяснения, осмотрела модель и, наговорив мне кучу любезностей, сослалась на полное отсутствие средств для проведения подобного плана в жизнь. Решив, что плетью обуха не перешибешь, я пожал плечами и подарил свою модель в театральный музей Бахрушина, где она красуется и доныне.

Я где то уже упоминал об электрической луне, сделанной мною в театре у Лентовского. До этого луна часто применялась как декоративный эффект, но ее устройство было совсем иное. На двух проволоках (чтобы не

вертелась) к колосникам привешивалось матовое стекло, изображавшее луну, сзади же подвешивалась лампа о двух рожках, которая и просвечивала сквозь стекло, отбрасывая на декорацию круг света, изображавший фотосферу. Когда мною была сфабрикована электрическая луна для Лентовского, то дирекция Большого театра в лице управляющего Кавелина сделала мне упрек, что я мало забочусь об интересах казенных театров. На это замечание я ответил фразой из «Севильского цирюльника»: «дайте денег и я вам все устрою». После этого разговора и в Большом театре появилась луна со свечой Яблочкова.

Заговорив о Лентовском, не могу не добавить еще кое какие подробности для его характеристики. Я упоминал уже, что он был чрезвычайно скуп. Эта скупость отсутствовала лишь в отношениях его к сестре, которую он обожал. Малейшее ее желание и прихоти исполнялись немедленно, для ее удовольствия зимою выписывались и покупались редкие тогда в Москве фрукты и живые цветы, словом, для нее Лентовский был готов на все. Привязанность Лентовского распространялась еще на одного человека, очень ему близкого. В московском балете служил некто Гуляев, по театру Леонидов, человек талантливый, но слабохарактерный. Лентовский обратил внимание на его способности и сделал из него

нечто вроде режиссера и театрального поэта. Леонидов был обязан сочинять стихи и слова к романсам на разные случаи и события. Так как он писал в газетах рецензии о балетных спектаклях (между прочим рецензии очень основательные и справедливые) и обладал бойким пером, то это амплуа было ему не в тягость. Зато другая обязанность стоила ему много здоровья. Леонидов был постоянным собутыльником Лентовского, который пил зверски. Часто можно было застать такую картину: Леонидов на полу, на четвереньках с ощеренными зубами изображал тигра, а Лентовский с бичем в руках воображал себя укротителем диких зверей. Но что было нипочем могучей натуре Лентовского, было совсем не под силу хилому Леонидову. Лентовский же проделывал невероятные эксперименты над собой и почти никогда не бывал болен. Зимою, например, в лютые морозы, он часто выходил из своего домика, находившегося в саду Эрмитаж, на воздух, предварительно раздевшись до нага, и во время подобных прогулок никогда не простужался.

За границей, куда Михаил Валентинович часто ездил в поисках за новинками, он дивил всех своим своеобразным костюмом и любовью спаивать иностранцев.

Заговорив об оригинальных личностях, не могу не обмолвиться (хотя быть может это и несвоевременно) о пресловутом московском

генерал-губернаторе князе В. А. Долгорукове. Долгоруков был в родстве с царем и ему закон был не писан. В Москве он распоряжался как в собственном доме, и рассказы про его анекдотические мероприятия и распоряжения были неисчислимы. Вместе с тем этот администратор был очень популярен в Москве не только в богатых слоях общества, но даже среди рабочих и бедноты. Вероятнее всего подобные явления объясняются как добротой, так и общедоступностью и простотой в обращении этого губернатора, сменившего памятного в Москве графа Закревского. Долгоруков был завсегдатаем театра и любил быть в курсе всех мелочей театральной жизни. Ко мне он относился очень благосклонно. Бывало, идешь по Тверской мимо теперешнего московского совета и видишь Долгорукова, сидящего в своем кабинете у окон, выходивших на площадь. Если губернаторский взгляд падал на меня, то он сейчас же начинал махать рукой и подавать всевозможные знаки, показывая, чтобы я зашел к нему. В его кабинете мне приходилось проводить изрядное количество времени и давать подробный отчет о всех театральных происшествиях, причем Долгоруков бывал особенно доволен, когда я повествовал о каком либо неприятном для дирекции случае, так как он с необычайной ненавистью относился ко всякому начальству, а к театра-

льному в особенности. Летом, не раз мне приходилось встречаться с губернатором на гуляньях в Петровском парке и в Сокольниках, где он неизменно присутствовал. Этого администратора приходилось не раз вспоминать добрым словом впоследствии, когда наступило суровое правление в. к. Сергея Александровича.

Нелюбовь Долгорукова к театральному начальству мне вполне понятна—большинство из управляющих театрами, руководя судьбами русского искусства, все же оставались чиновниками до мозга костей. Это замечание относится даже к самому лучшему из них. Вот, например, разительный случай, бывший во время управления конторою Кавелиным, человеком, как я уже говорил, далеко не ограниченным. В то время в Малом театре служил артист Воронский. Он талантливо исполнял крестьянские роли и кроме того обладал прекрасным голосом, и обычно ему приходилось петь в пьесах Островского, где часто встречаются вокальные места. Как то в Большом театре шел «Воевода», и Воронский по обыкновению с большим успехом пел русские песни. Я как раз находился в это время за кулисами на левой стороне сцены, неподалеку от дверей директорской ложи. Неожиданно эти двери раскрылись, из них вышел Кавелин и обратился ко мне с вопросом, кто так пре-

красно сейчас пел. Я с удивлением ответил управляющему, что пел Воронский, который уже несколько лет исполняет подобные партии. Кавелин широко раскрыл глаза, сказал, что никогда его раньше не слыхал, и ушел обратно в ложу. Этот случай так и не изменил судьбу бедного Воронского. Он был осужден продолжать влачить несчастное существование на маленьком окладе содержания и искать себе побочный заработок в купеческих домах, где его форменным образом носили на руках, но при этом и безжалостно спаивали. Все попытки Воронского добиться у дирекции разрешения поступить в консерваторию ни к чему не привели, так как театральное начальство не желало лишиться «полезного актера». Для бедного Воронского его служба в театре была одной сплошной драмой.

Вообще Большой театр в своих недрах хранит не мало загубленных жизней и не одну тяжелую трагедию. Чтобы не показаться голословным, приведу два—три случая особенно мне памятных.

Был у меня ученик по декорационной части, из рабочих, некто Акимов. По своей работе ему часто приходилось бывать на сцене и там неоднократно сталкиваться с артисткой балета Гиллерт, красивой женщиной, которая производила на него впечатление. Так как Гиллерт обыкновенно занималась танцами на

сцене, когда не было репетиций, то у нее завязалось знакомство с Акимовым. Видя, что она нравится, Гиллерт, как женщина, начала кокетничать с молодым человеком и окончательно увлекла его. Далекая от каких либо серьезных намерений, танцовщица вскоре охладела к этому флирту и тем привела в полное отчаяние Акимова. Ослепленный страстью и ревностью этот юноша как то раз подстерег Гиллерт в корридоре около оркестра и нанес ей смертельный удар ножом в грудь. Пострадавшую срочно отвезли в больницу, где она вскоре и скончалась, а Акимова засадили в тюрьму, где он заболел и тоже умер.

Аналогичный же случай произошел с одной красивой молодой хористкой, которая была убита некиим Лермоном в корридоре у лестницы, ведущей в бель-этаж. Истинные причины этого убийства так и остались неразгаданными.

Этот Лермон был сыном кордебалетной танцовщицы Анны Лерман и графа С. Ю. Витте. Надо сказать, что танцовщица часто ездила выступать в провинцию и в одну из таких поездок познакомилась и сошлась с Витте. Эта связь носила чисто романтический характер, так как Лерман была женщиной довольно состоятельной и даже часто помагала деньгами своим товарищам. Впоследствии, благодаря превратности судьбы, она принуждена была

доживать свой век в крайней бедности, в маленькой лачужке в Петровском-Разумовском, забытая всеми, в том числе и могущественным Витте. Единственным ее развлечением и обществом была добрая дюжина больших собак, которых она кормила и холила. Однажды, зимой, тяжело заболев, Лерман не смогла никому дать об этом знать. Принужденная слечь в постель, она оставалась в ней несколько дней, в течение которых собаки голодали и холодали. Как то раз, проходившие неподалеку от ее домика, сторожа заметили какие то подозрительные кровавые пятна на снегу. Идя по следам, они дошли до хижины Лерман. Войдя в комнату, они увидали на полу полуобглоданный неузнаваемый труп. Изголодавшиеся собаки не выдержали и растерзали свою хозяйку. Произошло ли это до или после ее смерти, так и не удалось выяснить...

Само собою разумеется, что не одно печальное видели стены Большого театра—они бывали свидетелями и минут искреннего веселья. Помню, например, одну традицию, которую мы завели в годы процветания итальянской оперы. По окончании сезона антрепренер Морелли, его помощник Ферри, капельмейстер Бевиньяни, режиссер Савицкий, скрипач Безекирский и я складывались вместе и угощали хор. Бывало это постоянно на масленице, и вот, чтобы как нибудь отметить кар-

навал, все должны были являться на эту вечеринку, обычно происходившую в артистических уборных женской половины, костюмированными. Незатейливая закуска и несколько бутылок недорогого вина было все, что мы могли предложить нашим товарищам, но скромность угощения никогда не отражалась на искреннем веселье и задушевности этих финалов итальянского сезона...

...Многое, многое еще мог бы я вспомнить, но тогда, пожалуй, никогда бы не окончились эти заметки. Да кроме того, я бы так надоел читателям, что раз и навсегда отучил бы их читать книги мемуарного характера, а это отнюдь не входит в мои задачи. Нельзя же в самом деле подвергать такой незаслуженной опасности всех авторов мемуаров, никакого зла мне не причинивших.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН